



# Le vivant dans l'art : un questionnement renouvelé par l'essor des nouvelles technologies.

Camille Prunet

## ► To cite this version:

Camille Prunet. Le vivant dans l'art : un questionnement renouvelé par l'essor des nouvelles technologies.. Art et histoire de l'art. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2014. Français. NNT : 2014PA030035 . tel-01175893

**HAL Id: tel-01175893**

**<https://theses.hal.science/tel-01175893>**

Submitted on 13 Jul 2015

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3**

ED 267 ARTS & MÉDIAS

UFR ARTS & MÉDIAS, Ircav

Thèse de doctorat  
Esthétique et sciences de l'art

Camille PRUNET

**LE VIVANT DANS L'ART  
UN QUESTIONNEMENT RENOUVELÉ PAR L'ESSOR DES  
NOUVELLES TECHNOLOGIES**

Thèse dirigée par  
Bruno Nassim ABOUDRAR,  
Professeur des universités

Soutenue le 19 juin 2014

**Jury :**

Mme Sylvia Girel, Maître de conférences HDR  
M. Bernard LARFARGUE, Professeur des universités  
Mme Barbara LE MAÎTRE, Maître de conférences HDR

Volume 1 - Texte



## Résumé

L'intérêt des artistes pour les biotechnologies remonte aux années 1990. De nombreux travaux universitaires se sont penchés depuis sur ces interactions entre art et biotechnologie. En regardant de plus près les œuvres conçues à l'aide des biotechnologies, on s'aperçoit de leur importance dans l'œuvre. Comment l'utilisation des nouvelles technologies révèle-t-elle une évolution de l'appréhension artistique du vivant ? Ouvrir la réflexion au vivant, c'est-à-dire êtres humains, animaux et végétaux, permet de rendre compte d'une tentative de dépasser l'anthropocentrisme, tout en soulignant la dépendance des autres vivants envers l'espèce humaine.

Les œuvres sont autant de scénarios qui, s'ils ne sont pas nécessairement pertinents sur le plan scientifique, permettent d'évoquer les enjeux des avancées technologiques. L'envie de dépasser les limites humaines, les rêves d'hybridation entre humain et machine, et le refus de la mort viennent alimenter l'imaginaire artistique. A travers une sélection d'œuvres d'Art Orienté objet, de Wim Delvoye, d'Eduardo Kac, d'ORLAN, et de Stelarc, trois grandes thématiques structurent cette réflexion : la mort (et la vie), le sexe et l'hybridation. Les œuvres y sont analysées sur le plan formel, matériel, et conceptuel. Les éléments d'analyse soulignent l'importance des notions de flux, de médium, et de reproduction dans l'interaction entre art et biotechnologie. L'hybridation des connaissances, des matériaux, des pratiques, des formes, visible dans les œuvres, participe-t-elle à une nouvelle vision de l'être vivant ?

***art contemporain ; art et sciences ; vivant ; biotechnologies ; hybridation***

## Abstract

Artists's interests in biotechnologies date back from the 90's. Since then, numerous academic works focused on these interactions between art and biotechnology. By taking a closer look on works of arts conceived through the use of biotechnologies, we realize their impact in the work. How the use of new technologies demonstrates an evolution of the artistic perception of the living ? Opening the reflection on the living, understood as human beings, animals and plants, allows to take notice of an attempt to go beyond anthropomorphism while emphasizing the connection/dependency between the other living beings and the human specie. The works of art are as many scenarios which, if not necessary relevant on a scientific level, allow to think about the issues raised by technologic developments. The wish to go beyond human limits, dreams of hybridization between human and machine, and the refusal of death feed the artistic imaginary. Through as selection of works from Art Orienté objet, Wim Delvoye, Eduardo Kac, ORLAN and Stelarc, three big themes will be at the core of this reflection: death (and life), sex, and hybridization. The works will be analyzed through a formal, material and conceptual perspective. These elements alllow us to emphasize the notion of flow in the interaction between art and biotechnology. Is the hybridization of knowledge, material, practices, shapes, which is visible in the aforementioned works, part of the new vision of the living being?

***contemporary art ; art and sciences ; living ; biotechnologies ; hybridization***

## Remerciements

Je voudrais vivement remercier Bruno Nassim Abouddrar, pour son soutien, son écoute, ses relectures attentives, sa disponibilité, et ses critiques et conseils avisés.

Je voudrais ensuite remercier les artistes Marion Laval-Jeantet, ORLAN, et Jun Takita pour avoir pris le temps de répondre à mes questions, et pour le temps passé.

Mes remerciements vont également à tous mes collègues du Fonds régional d'art contemporain Basse-Normandie, puis de l'école supérieure d'arts & médias de Caen/Cherbourg qui m'ont toujours encouragé et soutenu dans cette thèse. Je remercie particulièrement Eric Lengereau, directeur de l'esam Caen/Cherbourg, pour le temps et les moyens qu'il m'a accordé afin de pouvoir terminer cette thèse.

Enfin, dans le désordre, remerciements à tous ceux qui m'ont accordé du temps, de l'aide, à ceux avec qui j'ai partagé des discussions stimulantes, qui m'ont fourni des références et qui m'ont prodigué une aide logistique et technique : Hélène Frazik, Hélène Joyeux, Audrey Illouz, Michèle Martel, Laurent Buffet, France Jacquel-Blanc, Barbara Le Maître, Sylvie Allouche, Eric Paquotte, Thierry Topic, Chantal Marie, Pierre Aubert, Catherine Blanchemain, Janick Le Mazier.

Un grand merci à ma famille, pour tout.

# Sommaire

<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>8</b>
<b>I. VIE VS MORT ? PERCEPTIONS ARTISTIQUES FACE À L'USAGE DES BIOTECHNOLOGIES.....</b>	<b>26</b>
A. ACCEPTATION, REFUS, CONTRADICTION : EVOLUTIONS DANS LE TRAITEMENT ARTISTIQUE DE LA MORT .....	27
1. <i>Éléments de résonance</i> .....	29
1.1 L'exemple du régime iconographique : comparaison et métonymie.....	29
1.2 L'« esquivé » de la mort, la question de l'obsolescence du modèle biologique .....	46
B. PERMEABILITE DES FRONTIERES ENTRE VIE ET MORT.....	61
2. <i>Éléments de dialogue</i> .....	62
2.1 Pensées posthumaines et rêves électriques.....	62
2.2 Fluidité et interpénétration : limite, usage, échange .....	73
C. IRRATIONALITE ET EXPERIENCES LIMITES .....	86
3. <i>Éléments de scission</i> .....	87
3.1 Sciences occultes et science-fiction.....	87
3.2 Folie, le désir de défier la mort.....	100
<b>II. LE SEXE. INSTRUMENTALISATION ET CYBERCULTURE .....</b>	<b>116</b>
A. SAISIR LA CONSTRUCTION DU CORPS SEXUE DANS UN MONDE TECHNOLOGIQUE.....	117
1. <i>Jeux de rôle</i> .....	120
1.1 Identités ouvertes, postures artistiques.....	120
1.2 Etre asexué : le modèle du cyborg.....	133
B. SEXE ET CORPS : S'ABANDONNER A LA TECHNOLOGIE .....	144
2. <i>Avoir un corps : mise à disposition</i> .....	145
2.1 Cybersexualité et <i>safe sex</i> dans la pensée artistique.....	145
2.2 Donner son corps à l'art (ne plus s'appartenir).....	158
C. SEXE ET PROCREATION, DEPLACEMENT DE SENS .....	173
3. <i>Enjeux des rôles</i> .....	175
3.1 Production, reproduction, procréation, création : analogies.....	175
3.2 Le refus de procréer et la volonté d'hybrider.....	191
<b>III. L'HYBRIDATION. ENJEUX DE CONTACT ET DE FORME.....</b>	<b>204</b>
A. HYBRIDATION DE LA MATIERE : REFLECHIR AUX MONDES POSSIBLES.....	205
1. <i>L'art rattrape la science</i> .....	207
1.1. Le tournant des années 1960 : utopie d'un nouveau monde et d'un nouvel humain .....	207
1.2 Les technologies comme matière artistique et source d'inspiration .....	220

<b>B. HYBRIDATION DANS LA PRATIQUE .....</b>	<b>233</b>
<i>2. L'art puise dans la science (et inversement ?).....</i>	<i>234</i>
2.1. Collaborations entre artistes et scientifiques.....	234
2.2 Reflet de l'hybridité dans les qualifications de ces pratiques.....	249
<b>C. DE LA GESTION DES FLUX .....</b>	<b>265</b>
<i>3. Médium et flux.....</i>	<i>266</i>
3.1 De la visibilité du flux : un travail de formes.....	266
3.2 La diversité comme modèle.....	282
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>297</b>



# Introduction

La mythologie contemporaine est fortement imprégnée par les machines intelligentes, les robots, les cyborgs et autres créatures. De nombreux romans de science-fiction ont participé à cet imaginaire d'un monde transformé par les avancées techniques, dont la lecture est parfois troublante aujourd'hui. Trois d'entre eux, célèbres, écrits de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle à la deuxième moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, montrent un même intérêt pour l'articulation entre techniques<sup>1</sup>, nature et société. Elle constitue le nœud des réflexions contemporaines sur le vivant. La figure de l'animal y vient perturber la recherche de contrôle humain sur la nature par le biais des techniques perfectionnées. Dans *L'île du Docteur Moreau* de H.G. Wells (1896), le narrateur est un naufragé qui trouve refuge sur une petite île appartenant au Docteur Moreau. Il y découvre alors les expériences de ce médecin qui rêve de créer des êtres hybrides mi-hommes mi-animaux, bénéficiant ainsi de qualités physiques supérieures à l'homme. Le Docteur Moreau réalise des greffes et interventions chirurgicales sur les animaux, et leur impose ensuite de respecter la Loi, un ensemble de règles qui doit annihiler leurs instincts. *Demain les chiens* de Clifford D. Simak (1952) est composé d'un ensemble de nouvelles écrites sous forme d'une histoire racontée au coin du feu par des chiens lettrés qui s'interrogent sur leur origine à une époque où l'humanité a disparu. Ils relatent l'histoire de la famille Webster, qui aurait donné la parole aux chiens et leur aurait permis de développer leur intelligence, sans savoir s'il s'agit d'un mythe. *Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques ? ?* de Philip K. Dick (1968) décrit un monde, en 1992, où les animaux ont quasiment disparu. Les humains sont invités à quitter la Terre pour d'autres planètes, alors que les androïdes y sont interdits depuis leur révolte. Le héros, Richard Deckard, est un chasseur d'androïdes qui rêve de s'offrir un vrai mouton, à la place de l'équivalent électrique qu'il possède. Il accepte une mission consistant à tuer six dangereux androïdes pour obtenir enfin un véritable animal.

Ces trois livres fonctionnent sur un constat similaire : une progression des savoirs scientifiques

---

<sup>1</sup> Terme entendu comme l'« ensemble de procédés méthodiques reposant sur des connaissances scientifiques et permettant des réalisations concrètes », utilisé au substantif pluriel. Nous verrons juste après la distinction avec les nouvelles technologies. Entrée « Technique », *Le Trésor de la Langue Française informatisé*, 1971-1994, Centre national de ressources textuelles et lexicales. [En ligne]. URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/technique>. Consulté le 06/04/2009.

implique inévitablement une évolution des formes de vie. L'homme est toujours à l'origine de ces bouleversements qui transforment son environnement et remet en cause l'intégrité des êtres vivants. Ces récits ont également en commun, bien qu'écrits à différentes époques, de souligner l'importance des liens entre l'homme et l'animal. L'absence animale, ou sa quasi disparition à l'état naturel, s'accompagne généralement d'un fonctionnement social valorisant les technologies permettant un contrôle physique et intellectuel des individus, et refusant de l'inné et du naturel. À notre époque, il est parfois difficile de distinguer ce que l'humain peut réellement modifier dans la nature de ce qui relève de la fiction. La fiction et la réalité entrent ainsi en collision, au sens élargi de son acception en physique, c'est-à-dire un « processus dans lequel deux systèmes ou deux particules entrent en contact ou s'approchent suffisamment pour que les forces d'interaction deviennent importantes. »<sup>2</sup>. Ces ouvrages de science-fiction révèlent cette collision au lecteur contemporain. Ils permettent de se rendre compte que les enjeux actuels sur le vivant rejoignent ceux de la fiction. Ces deux types de questionnements s'approchent suffisamment pour qu'il y ait transfert d'éléments d'un système de pensée à l'autre. Ce mouvement, ce transfert est ce qu'on peut appeler les flux, et que nous évoquerons à la fin de cette introduction.

Les modifications apportées par l'humain à son environnement se sont multipliées et intensifiées au fil des siècles. Cela explique que l'on s'interroge aujourd'hui sur ce qui constitue l'essence humaine, tant les limites du vivant ont été repoussées. Certains artistes s'intéressent à ces sujets vastes et riches et participent à donner une définition plus ou moins claire de ce qui est appelé « vivant », comme nous le verrons plus loin. Les héritiers d'une certaine pensée artistique des années 1960, visant à rapprocher l'art et la vie, comme le mouvement Fluxus a tenté de le faire, se penchent sur les nouvelles technologies qui ont changé la société. Une définition du mot *technologie* par Nicolas Schöffer est donnée sur le site internet de l'Observatoire Leonardo des arts et des sciences (Olats) :

« La technologie est l'élaboration et le perfectionnement des méthodes permettant l'utilisation efficace des techniques diverses prises isolément, en groupe ou dans leur ensemble - qu'il s'agisse de techniques ou mécaniques, physiques ou intellectuelles - en vue d'assurer le fonctionnement des mécanismes de la production, de la consommation, de l'information, de la communication, des

---

<sup>2</sup> Entrée « Collision », *Dictionnaire de l'Académie française*, 9<sup>ème</sup> édition, 1992-, Centre national de ressources textuelles et lexicales. [En ligne]. URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/collision>. Consulté le 02/09/2013.

loisirs, de la construction et de la destruction, ainsi que des activités de la recherche artistique et scientifique. »<sup>3</sup>

La technologie se caractérise, dans cette approche, par la possibilité d'utiliser systématiquement une technique perfectionnée. Ces découvertes impliquent à courte échéance une application à grande échelle. C'est en cela qu'il y a une rupture avec l'utilisation ancestrale des connaissances scientifiques dans l'art. Les nouvelles technologies sont entendues comme les technologies les plus avancées à une époque donnée – dans notre cas, à compter des années 1990. Certains domaines sont reconnus comme appartenant à cette catégorie, qui se caractérise par une innovation constante : l'aérospatial, la robotique, les biotechnologies, les nanotechnologies, et les technologies de l'information et de la communication. Les artistes étudiés ont essentiellement travaillé à partir des biotechnologies. Les autres domaines pourront être évoqués pour mieux compléter et illustrer leur impact sur la société, et donc sur l'art. Le regard artistique sur la société, objet d'étude en perpétuel mouvement, implique que les artistes se penchent sur les nouvelles technologies qui la transforment.

Les modifications technologiques, survenues au cours des dernières décennies, ont considérablement modifié le corps humain. Jamais l'idée d'un corps humain mal construit, inachevé, ou à remodeler, n'a suscité autant de débats. Les sciences sont convoquées pour parachever le travail de la nature. Si certaines réflexions artistiques ont une approche philosophique, ou, du moins, soulèvent des questions d'ordre philosophique, ce n'est pas une analyse sur ces aspects qui pourra être proposée ici. Il s'agira plutôt de mettre à jour l'impact technologique dans la pensée et le traitement artistique du vivant (animal, végétal, et humain), en se penchant sur une sélection d'œuvres. Cela ne veut pas dire que les questions d'ordre éthique, social, philosophique, et autres seront éludées, mais qu'elles seront abordées à travers le prisme de l'œuvre d'art et de la démarche artistique.

Dès l'après-guerre, et plus fortement à partir des années 1960, avec la démocratisation progressive de certains outils informatiques (l'ordinateur personnalisé, Internet, les médias de communication), les artistes se sont intéressés à l'essor des technologies. J'ai choisi de prendre pour point de départ les années 1990. C'est à compter de cette période que les nouvelles technologies ont

---

<sup>3</sup> SCHÖFFER, Nicolas, « Définition de la technologie », *OLATS l'Observatoire Leonardo pour les Arts et les Technosciences*. [En ligne]. URL : <http://www.olats.org/schoffer/deftech.htm>. Consulté le 04/01/2013.

été largement accessibles. Certains artistes se sont alors plus particulièrement penchés sur les enjeux éthiques, sociaux, économiques de ces transformations, beaucoup plus sensibles. A partir des années 1990, un pan de la création contemporaine - avec l'émergence d'artistes tels que Matthew Barney, Aziz+Cucher, Marcel.li Antunez Roca, Catherine Ikam, Lawick et Müller – a travaillé sur les interactions entre art, société, et technologie. Axées sur le corps humain, leurs œuvres, bien que très différentes, utilisent toutes des technologies contemporaines. Une poignée d'artistes ont dépassé les problématiques liées à la représentation du corps. Ils ont mis en perspective plusieurs points, centraux dans cette réflexion : le rapport de l'art aux nouvelles technologies, l'imaginaire technophile dans l'appréhension artistique de la figure humaine et des êtres vivants, les échanges entre les êtres vivants, et les formes plastiques que peuvent prendre les propositions se saisissant des enjeux liés aux biotechnologies. Ces différentes problématiques irriguent un corpus restreint d'œuvres d'Art Orienté objet, de Wim Delvoye, d'Eduardo Kac, d'ORLAN<sup>4</sup>, et de Stelarc. Comment les nouvelles technologies modifient-elles l'appréhension du vivant dans l'art depuis les années 1990 ?

## **1. Le vivant dans l'œuvre, les sciences dans l'art**

Les découvertes biotechnologiques intéressent beaucoup d'artistes, mais ils sont peu à se servir d'éléments vivants comme matériau. Le vivant se retrouve incorporé dans l'œuvre, et, par ce biais, les sciences dans l'art, dans un jeu sémantique sur les supports et les matières où les mots « vivant » et « œuvre », « science » et « art », révèlent la difficulté à être définis, limités. Pourtant, il est souvent question de dépasser les frontières du vivant, de l'œuvre, des disciplines, sans que l'on sache exactement où se trouvent leurs limites. Ce paradoxe, si perturbant soit-il, sera repris dans le développement, car c'est en travaillant sur ces frontières mouvantes et en les interrogeant, en les déplaçant, en les refusant, que les artistes participent à une réflexion plus générale sur les liens entre art, science, technologie, nature et société.

Les sciences ont souvent été opposées à l'art. Cette opposition s'est trouvée renforcée dans les années 1970 par un renouveau du courant scientifique qui affirme, pour reprendre la définition donnée

---

<sup>4</sup> ORLAN s'écrit, à la demande de l'artiste, en lettres majuscules. Sans donner de précision, il apparaît que cette typographie fait ressortir le nom de l'artiste, qui peut ainsi affirmer sa présence et son égo, et s'assurer en même temps une efficacité dans la communication visuelle de son nom. Le respect de la casse s'explique car l'œuvre d'ORLAN se pense, me semble-t-il, comme un tout indivisible, dont ce nom fait partie.

par la philosophe des sciences Marie-Hélène Parizeau, la supériorité des sciences sur les autres champs du savoir :

« [...] en dehors de la connaissance scientifique, aucune autre forme de connaissance n'est légitime, car seule la connaissance scientifique est positive et vraie. C'est une forme de réductionnisme où les seules connaissances valides sont scientifiquement prouvées, le reste étant irrationalité, croyances ou idéologies. »<sup>5</sup>

Dans cette pensée unique, que dénonce cette philosophe, la vérité est détenue par les seules sciences qui structurent ainsi la société. La lecture et l'interprétation des résultats obtenus sont nécessairement objectives et les scientifiques impartiaux. Le travail en groupe permet un résultat moins subjectif mais n'empêche pas l'erreur. L'idée selon laquelle la science est représentative de la vérité, rassurante donc, est encore très présente dans l'imaginaire commun. Mais la science fait peur également par ses capacités ou potentialités à faire évoluer très rapidement les données écologiques et sociales, à travers une intervention forte dans les domaines de la santé, de l'agriculture, de l'industrie et donc de l'alimentation, sans compter les interventions sur le patrimoine génétique des espèces pour le décrypter ou le modifier. L'ouvrage d'Ulrich Beck, *La société du risque*<sup>6</sup>, paru dès 1986 en Allemagne, propose le concept de « société du risque » comme point central d'une pensée pointant une production de risques, et non plus seulement de richesses, des sociétés industrielles. Le texte montre la défiance qui s'installe envers les techniques et les sciences, parallèlement à la montée des mouvements écologistes, et la peur suscitée par la prise de conscience des risques. Finalement, ce qui a fait la fierté des nations pendant un temps est devenu source de peurs, selon Dominique Lecourt :

« Voici qu'aujourd'hui c'est le progrès qui suscite apparemment les peurs les plus radicales. L'expression populaire « on n'arrête pas le progrès », naguère encore admirative, tend à prendre une tonalité sarcastique. On ne se lasse pas de faire l'inventaire des dégâts du progrès : pollution, sururbanisation, chômage technologique et maintenant manipulations génétiques des végétaux et des animaux... »<sup>7</sup>

Cette position alarmiste - le philosophe titre son ouvrage *L'âge de la peur* - est révélatrice d'une

---

<sup>5</sup> PARIZEAU, Marie-Hélène, *Biotechnologie, nanotechnologie, écologie. Entre science et idéologie*, Versailles, éditions Quae, 2010, p.14

<sup>6</sup> BECK, Ulrich, *La société du risque. Sur la voie d'une autre modernité*, Paris, Aubier, 2001 [1ère ed. Suhrkamp Verlag, 1986]

<sup>7</sup> LECOURT, Dominique, *L'âge de la peur. Ethique, science et société*, Paris, Bayard éditions, 2009, p. 15-16

pensée européenne, plus réservée sur le volet des technologies que les Américains ou les populations asiatiques.

Ainsi, la technologie suscite des réactions diverses dans la société comme chez les artistes. Pour certains, c'est une vérité, pour d'autres, une source de peur ou d'espoir. Le nombre croissant d'objets technologiques facilitant notre quotidien, essentiellement basés sur l'informatique, tendrait à nous démontrer la réalité de la toute-puissance de la science. Il y a concrètement des applications qui prennent une place significative dans la vie quotidienne : tablettes numériques, passeport électronique, nanomatériaux dans les crèmes de jour, alimentation à base d'organismes génétiquement modifiés, etc<sup>8</sup>. On le voit, l'homme utilise la technologie pour modifier son environnement matériel (informatique, transports, téléphonie...), son environnement vivant (modification génétique de plantes ou d'animaux), mais aussi son propre organisme. Il serait vain de lister toutes les avancées scientifiques des dernières décennies mais il est certain que le monde occidental ne fonctionne plus avec les mêmes outils qu'il y a trente ou quarante ans, que ce soit sur le plan des échanges sociaux, du commerce, de la biologie ou de la santé. Si l'imaginaire d'un homme couplé à une machine de type Robocop, pour n'évoquer que ce personnage du cinéma de science-fiction, paraît un peu grossier aujourd'hui c'est parce qu'en moins de vingt ans la technologie est devenue bien plus discrète.

Les artistes étudiés (Art Orienté objet, Wim Delvoye, Eduardo Kac, ORLAN, Stelarc) ont tous en commun de s'être intéressés, au cours des trente dernières années, au vivant et à l'imaginaire qui y est lié, à travers le prisme des biotechnologies. L'utilisation de matériel biologique, à l'aide de techniques contemporaines complexes, n'est pas chose aisée et les artistes qui s'y intéressent doivent obtenir des partenariats avec des scientifiques pour mener à bien leur idée. Même si aujourd'hui l'appropriation des biotechnologies demande une somme de connaissances scientifiques importantes, les artistes arrivent parfois à trouver les interlocuteurs adéquats. Cela fait naître des collaborations entre artistes et scientifiques, qui peuvent prendre différentes formes. Comment se définit l'œuvre d'art si le support et la méthodologie appartiennent à un autre champ disciplinaire ? Et si l'artiste collabore avec des scientifiques dont les objectifs diffèrent ? Comment l'art se trouve-t-il saisi de questions qui ne sont pas les siennes ? La question, non réductible à cette

---

<sup>8</sup> Voir par exemple *Courrier International*, Hors-série Sciences « 2002-2020 la vie techno », octobre-novembre-décembre 2002, p.48-49, ou encore GRUGIER, Maxence, ESMERALDA, « Modifications corporelles technologiques. Petit Panorama de la recherche contemporaine », *QUASIMODO*, n° 7, « Modifications corporelles », Printemps 2003, p.239-257

situation, soulève l'idée d'une hybridité de l'art. Comment l'œuvre d'art peut-elle intégrer l'hybridité en gardant ses formes propres, en restant œuvre malgré l'intrusion de l'altérité ?

## **2. L'imaginaire révolutionné du corps humain**

Au cours du XX<sup>ème</sup> siècle, de nombreux artistes se sont intéressés aux modifications corporelles traditionnelles ou primitives. Ces créations ne seront pas étudiées car elles s'inscrivent dans la lignée des usages ancestraux du corps et de ses représentations, et ne prennent pas toujours en compte l'impact de l'évolution technologique. Les technologies ont profondément modifié cette appropriation du corps par l'ensemble des pratiques de coiffures, de tatouages, de maquillages, qui étaient souvent associées à une pratique religieuse ou rituelle. Le changement d'échelle d'utilisation des technologies fait naître des comportements similaires à travers la planète, comme le développement de la chirurgie plastique pour refaire le physiques des hommes et des femmes. Cette approche modifie durablement le rapport de l'humain à son corps et de l'insertion du corps dans le monde.

Depuis longtemps, l'homme a marqué son corps avec créativité arrivant à des résultats parfois impressionnants. Selon le sociologue David Le Breton, le corps est le siège de l'identité sur le plan individuel, et un espace laissé à l'appréciation des autres sur le plan collectif<sup>9</sup>. Les écritures du corps sont donc un moyen pour l'homme de se l'approprier physiquement et symboliquement. Dans le catalogue de l'exposition *Signes du corps*, Le Breton liste les modifications possibles du corps : l'ajout (tatouages, peintures, maquillages, bijoux, implants...), la soustraction (circoncision, excision, épilation, perforation, mutilation...), le façonnement de certaines parties du corps (scarification, modification de l'oreille, du cou, de la lèvre, du crâne...) <sup>10</sup>. Selon les civilisations et les époques, l'ornementation corporelle a permis de définir le statut social, de protéger, de guérir, de séduire ou de transgresser. Ainsi, la Bible refuse toute intervention visible et durable sur le corps humain (excepté la circoncision) : « Ne vous faites pas d'incisions sur le corps à cause d'un défunt

---

<sup>9</sup> LE BRETON, David, « Anthropologie des marques corporelles », FALGAYRETTES-LEVEAU, Christine (dir.), *Signes du corps*, catalogue d'exposition [Musée Dapper, Paris, 23 septembre 2004-17 juillet 2005], Paris, Musée Dapper, 2004, p.73

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.73-119

et ne vous faites pas dessiner de tatouage »<sup>11</sup>, ce qui explique que le tatouage ait longtemps caractérisé les milieux sociaux en rupture en Occident. Les transformations corporelles sont bien un signe de culture mais soulignent aussi la nature présente en mettant la chair à vif. « La marque corporelle affiche aujourd'hui l'appartenance à soi »<sup>12</sup>, pour reprendre David Le Breton. Le tatouage permet de se distinguer dans une société occidentale devenue individualiste, dans laquelle la religion est en net recul et n'apporte plus vraiment de valeurs ou de modèles collectifs. Ainsi, une photographie de Maï Lucas de la série *Jones Beach* (2004), présentée au début de l'exposition *L'homme paré*<sup>13</sup>, montre de jeunes afro-américains aux corps tatoués et musclés (**ill.60**). La peau fait alors office de vêtement, les tatouages et les piercings sont des parures sur ces peaux exhibées et montrent l'emprise sur le corps. Un des hommes, à gauche de l'image, porte un tatouage où il est marqué *untouchable* au niveau des biceps, soulignant la force physique. Cette inscription est un message qui suppose qu'il est protégé et qui interdit aux autres de remettre en cause l'intégrité de son corps. L'homme photographié s'affirme alors comme un individu qui, en portant atteinte à son intégrité physique, sacralise son corps dans une société qui tend vers la déshumanisation, vers un univers de machines. Cependant, et comme la masse musculaire des hommes de cette photographie l'illustre, si les progrès de l'informatique et de la science tendent à suggérer « une présence corporelle surnuméraire »<sup>14</sup>, le corps ne disparaît pas pour autant. Mais il continue sa mutation permanente, fortement influencée par l'imaginaire des nouvelles technologies et du surhomme.

Au-delà donc des modifications traditionnelles du corps, il existe désormais l'idée du corps humain transformé par les apports scientifiques nouveaux. L'utopie biogénétique se propose de changer l'homme de l'intérieur après que celui-ci ait vainement tenté de modifier son environnement social pour améliorer sa vie. Et cela concerne aussi l'environnement naturel qui est contrôlé pour servir l'humain, comme le clonage ou les organismes génétiquement modifiés peuvent le suggérer. Dans le roman *Le Meilleur des Mondes*, écrit par Aldous Huxley en 1931, apparaît déjà l'idée d'une société où la nature est remplacée artificiellement au moyen des sciences et où l'humain est contrôlé par les drogues. Un monde où l'homme corrige le vivant animal, végétal et humain pour se créer un univers supposé meilleur car entièrement maîtrisé par la technologie. Plus que jamais,

---

<sup>11</sup> Phrase du Lévitique (19,28) faisant référence au rite de se tondre et de faire des incisions pour un mort en Israël. Cela est réaffirmé dans le Deutéronome (14,1) et Jérémie (16,6 et 41,5).

<sup>12</sup> LE BRETON, David, « Anthropologie des marques corporelles », *op. cit.*, p.119

<sup>13</sup> L'exposition *L'homme paré* a été présentée du 30 octobre 2005 au 30 avril 2006 au Musée de la Mode et du Textile, Paris, et était consacrée à la parure masculine du 17<sup>ème</sup> siècle à nos jours.

<sup>14</sup> QUEVEL, Isabelle, *Le corps aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 2008, p.15



comprendre et maîtriser la vie est un des enjeux majeurs de notre société, comme en ont témoigné les nombreuses discussions autour de la révision 2010 sur les lois de bioéthique de 2004. Quelles formes cet imaginaire technophile prend-il dans l'appréhension artistique du corps humain ?

### **3. Sortir de la figure humaine**

Longtemps la position des Lumières a été dominante en Occident, proposant une vision humaniste et anthropocentriste. La préoccupation écologiste date de la deuxième moitié du XX<sup>ème</sup> siècle avec, notamment, la création en 1961 de la célèbre organisation non gouvernementale World Wildlife Fund, WWF, et, en 1968, la première conférence internationale sur l'environnement accueillie par la Suède suite à des pluies acides provoquées par des pollutions en Europe de l'Ouest<sup>15</sup>. Dans les années 1970, le courant de « deep ecology » ou écologie profonde a été conçu par le philosophe norvégien Arne Næss. Il visait un biocentrisme et une nouvelle éthique environnementale basée sur des rapports entre les personnes et la planète. En France, ce sont les Amis de la Terre, organisation qui voit le jour en 1970, avec pour objectif politique d'évoquer les problèmes environnementaux. Le choix de se pencher dans ce travail sur l'humain mais également sur l'animal et le végétal s'explique donc par la montée d'une nouvelle pensée écologique dans la société occidentale depuis les années 1960 et 1970. Pensée qui a également contribué à interroger le rôle des sciences et des techniques dans les nouveaux dangers écologiques menaçant l'environnement

Parmi les artistes du corpus, Eduardo Kac, Wim Delvoye, et Art Orienté objet, sont ceux qui vont le plus s'intéresser à ces questions de hiérarchie, d'échanges, de rapports, entre humain, animal et végétal. Dans son ouvrage *Le nouvel ordre écologique*, Luc Ferry rappelle qu'en France, du XIII<sup>ème</sup> au XVIII<sup>ème</sup> siècle environ, la nature bénéficiait de la personnalité juridique, c'est-à-dire qu'elle pouvait ester en justice et était représentée par un avocat. La nature comprenait alors tout ce qui était vivant : un arbre, un insecte, un poisson ou encore un cochon. Le philosophe, largement dubitatif, s'interroge sur cette pratique disparue qu'une certaine branche de l'écologie, surtout aux Etats-Unis, souhaite voir réapparaître :

---

<sup>15</sup> « Les années 70 : la création de l'écologie moderne », *United Nations Environment Programme*, [En ligne], URL : <http://www.unep.org/geo/geo3/french/039.htm>. Consulté le 10/10/2012.

« N'est-ce pas au fond le même sentiment d'étrangeté qui nous saisit, pour autant que nous sommes encore des Modernes, à l'idée que des arbres ou des insectes puissent perdre ou gagner un procès ? »<sup>16</sup>

La question des droits des autres vivants fait naître de nombreux débats juridiques mais aussi philosophiques. Qu'en est-il de la spécificité humaine ? Pour les sociologues Emmanuel Gouabault et Claudine Burton-Jeangros, les relations humain-animal permettent d'étudier les rapports que l'homme entretient plus généralement avec son environnement :

« D'un côté, la frontière humain-animal semble s'effacer dans des rapports anthropozoologiques inédits avec des animaux socialisés à l'extrême ; de l'autre, dans la continuité, dès les années 1970, du développement d'une conscience écologiste, l'émergence de nouveaux risques — parmi lesquels les animaux figurent en tant que vecteurs — tend à réaffirmer le besoin d'une barrière infranchissable entre espèces. »<sup>17</sup>

La distinction entre homme et animal ne va pas toujours de soi, ne serait-ce que par l'attitude de certains hommes vis-à-vis de leur animal domestique, traité psychologiquement et physiquement comme un humain. Cette empathie développée envers des animaux a amené le développement de certains protocoles de protection des animaux. Le statut de l'animal tend donc à se modifier encore ces dernières décennies. Les mentalités et législations occidentales ont évolué pour offrir une protection accrue aux animaux : preuve en est avec la prise en compte du bien-être animal dans l'ensemble de la législation européenne<sup>18</sup>. Inévitablement, se pose la question de hiérarchie entre les

---

<sup>16</sup> FERRY, Luc, *Le nouvel ordre écologique : l'arbre, l'animal et l'homme*, Paris, Grasset, 1992, p.21-22

<sup>17</sup> GOUABAULT, Emmanuel, BURTON-JEANGROS, Claudine, « L'ambivalence des relations humain-animal : une analyse socio-anthropologique du monde contemporain », *Sociologie et sociétés*, vol. 42, n° 1, 2010, p.299-300. [En ligne], URL : <http://id.erudit.org/iderudit/043967ar>. Consulté le 18/11/2012.

<sup>18</sup> La prise en compte du bien-être animal est visible, par exemple, dans la directive européenne 2010/63/UE du 22 septembre 2010 relative à la protection des animaux utilisés à des fins scientifiques (parue au Journal officiel de l'Union européenne du 20/10/2010). Un projet scientifique qui prévoit l'utilisation d'un animal dans ses protocoles doit saisir le comité d'éthique ad hoc pour obtenir une autorisation. La directive prévoit également que les laboratoires menant ces expériences nomment une structure chargée du bien-être des animaux, elle engage donc à une réflexion éthique pour les scientifiques lorsqu'ils pensent leur protocole de recherche. La Suisse a déjà pris le parti depuis 1992, à l'article 120 de la Constitution suisse, de créer le concept juridique de « dignité de la créature » pour protéger « contre les abus du génie génétique dans le domaine non humain ».

Voir « La dignité de l'animal », *Commission fédérale d'éthique pour la biotechnologie dans le domaine non humain*, [En ligne], octobre 2008. URL : [http://www.ekah.admin.ch/fileadmin/ekah-dateien/dokumentation/publikationen/EKAH\\_Wuerde\\_des\\_Tieres\\_10.08\\_f\\_EV3.pdf](http://www.ekah.admin.ch/fileadmin/ekah-dateien/dokumentation/publikationen/EKAH_Wuerde_des_Tieres_10.08_f_EV3.pdf). Consulté le 18/11/2012.

hommes, les animaux et les plantes. En mettant en regard les capacités d'un chimpanzé et d'une personne affaiblie par la maladie, le philosophe Peter Singer a lancé la polémique<sup>19</sup>. Ce philosophe a une position zoocentriste, inspirée de la philosophie de Jeremy Bentham qui œuvrait pour une morale intégrant les êtres vivants capables de souffrir. Les animaux sont donc dans cette pensée reconnus comme des sujets moraux, entièrement ou partiellement<sup>20</sup>. La différence de nature devient une différence de degrés entre l'humain et l'animal. Ces débats montrent que la place et la hiérarchie des êtres vivants sont interrogées avec les évolutions technologiques qui en modifient la nature. C'est un point de questionnement que l'on retrouve dans les œuvres étudiées, notamment dans celles d'Art Orienté objet.

La place des animaux semble cependant restreinte à trois fonctions majeures : matériel de laboratoire ou, plus communément, cobaye<sup>21</sup>, animal domestique, animal d'élevage, mais cela pourrait encore évoluer avec l'augmentation des manipulations génétiques et du clonage. L'animal sauvage ne se justifie que comme attraction touristique. Parallèlement à la prise en compte de l'animal dans les sphères de préoccupation et de protection humaines, celui-ci est l'objet de manipulations qui modifient ses attributs naturels. L'animal tel qu'on l'entendait jusqu'alors serait-il mort ? Dans son ouvrage le plus connu, *Le silence des bêtes*<sup>22</sup>, la philosophe Élisabeth de Fontenay analyse le traitement animal dans l'histoire de la philosophie. Si la volonté de l'auteur est de défendre la cause animale, elle apporte un questionnement indispensable à la fin des années 1990 alors que le clonage et les méthodes de reproduction assistée sont efficaces :

« Il y a de fortes probabilités pour que l'ultime décennie de ce millénaire demeure durablement comme l'époque qui vit s'inaugurer l'ère du clonage. [...] Parce que nous occupons et manipulons désormais la totalité de l'« échelle des êtres », il n'est pas sûr que ceux qui continueront à se désigner comme hommes

---

<sup>19</sup> Débat de longue date qui avait surgi à nouveau lors de la parution en 1975 de l'ouvrage *Animal Liberation* de Peter Singer, qui reprend le concept d'antispécisme, c'est-à-dire qu'il se positionne contre les discriminations liées à l'espèce.

Voir SINGER, Peter, *La libération animale* (1975), Paris, Grasset, 1993, p. 95-104

<sup>20</sup> GOUABAULT, Emmanuel, BURTON-JEANGROS, Claudine, « L'ambivalence des relations humain-animal : une analyse socio-anthropologique du monde contemporain », *op.cit.*, p.302.

<sup>21</sup> Cette expression de « matériel de laboratoire » utilisée dans les laboratoires scientifiques pour tout matériel biologique dit assez bien la distanciation que le scientifique prend avec son sujet d'expérience. L'évolution de la législation européenne relative à ce matériel ces dernières décennies oblige les scientifiques, au moins formellement, à s'interroger sur l'utilisation éthique de ces éléments et êtres vivants.

<sup>22</sup> FONTENAY, Élisabeth de, *Le silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Fayard, 1999

maintiendront les rapports avec l'animal que nous avons entretenus, depuis les hécatombes de Solutré jusqu'aux « naissances » - si l'on peut ainsi désigner leur venue au monde - des brebis clonées répondant aux noms de Dolly et Polly, et qu'ils se reconnaîtront dans les définitions de la différence anthropologique auxquelles nous nous étions attachés. »<sup>23</sup>

Avec le clonage, l'homme artificialise son environnement à un niveau jamais atteint et risque de se couper de la nature. L'animal, mais aussi le végétal, inspirent les artistes pour ces raisons à la fois sociologique et politique. L'être vivant non-humain est-il encore symbole d'une authenticité ? Toutes ces questions alimentent les œuvres qui montrent l'appropriation par les artistes de ces enjeux biologiques.

#### **4. Qualification et détermination des formes**

L'utilisation de matériel biologique et la possibilité de collaborations rapprochées avec le champ scientifique ont fait évoluer les propositions artistiques. Les artistes qui vont retenir notre attention s'intéressent aux êtres vivants humains et non-humains, et aux échanges entre vivants. Toutes les œuvres retenues ne s'appuient cependant pas sur du matériel vivant. En effet, le corpus a été constitué dans un souci d'équilibre entre les moyens et les problématiques abordées qui permet une cohérence du développement. Par ailleurs, il a été choisi d'étudier ces œuvres en utilisant un vocabulaire qui fonctionne à la fois en sciences et en art. Ainsi, les termes de flux, de médium, et d'hybridation sont régulièrement employés, particulièrement dans la dernière partie. Ces idées y seront plus longuement évoquées et permettront de lier éléments factuels et éléments métaphoriques.

Les flux suggèrent un mouvement. Ils se retrouvent fréquemment pour qualifier les activités humaines : flux de populations, de marchandises, d'informations, d'argent... En biologie, les échanges vitaux engagent des flux, terme désignant le transport d'éléments permettant la vie. Ce concept biologique se retrouve donc dans le fonctionnement social des humains qui utilisent largement l'échange pour s'autoréguler. J'ai repris l'idée de flux pour désigner, dans un sens détourné, tout élément visible et invisible, en mouvement, qui traverse ces œuvres spécifiques, comme il traverse le corps humain et la société. Il est alors difficile de distinguer flux réel et flux

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p.17

virtuel. La collision entre réel et virtuel<sup>24</sup>, évoquée au début de l'introduction, que l'utilisation intensifiée des nouvelles technologies fait naître, résulte de forces d'interaction nécessaires à l'échange de flux. Ainsi, cette collision donne lieu à un transfert d'éléments, à un flux, qui explique que ce flux se trouve lui aussi pris dans cette ambivalence entre réel et virtuel. Ces termes se complètent et se rejoignent dans leur capacité à rendre la complexité à distinguer réel et virtuel dans les œuvres étudiées. L'utilisation d'un vocabulaire initialement scientifique, vulgarisé, permet de servir le propos sans enlever la spécificité du questionnement artistique. Il sert à faire le pont entre art et biologie, et permet, dans le même temps, de souligner l'impermanence et le mouvement, caractéristiques de l'ensemble des œuvres utilisant du matériel vivant. Le médium est également polysémique, entendu à la fois comme support de l'œuvre, par défaut, mais également espace dans lequel se déroule notre expérience sensorielle, selon Walter Benjamin<sup>25</sup>. Dans cette dernière acception, il se rapproche du sens de médium en biologie, qui est synonyme de « milieu »<sup>26</sup>. Ce vocabulaire permet de rapprocher le médium et les flux pour analyser les œuvres d'art sous l'angle spécifique de l'apport scientifique : contexte de création, pratique, inspiration, forme, etc. L'hybridation apparaît alors dans leurs matériaux et leurs formes, par le croisement des flux et des médiums. La référence avec l'hybride biologique est évidente, d'autant qu'il peut être le sujet de l'œuvre. Pour être au plus près de la vie, il semble que l'œuvre d'art éclate les frontières de sa définition pour permettre un mouvement plus libre, un échange plus intense avec un macrocosme avec lequel elle tend à se confondre : elle est intérieure et extérieure, elle est matérielle et immatérielle, elle est visible et invisible. Les imbrications sont soulignées, et exacerbées, pour révéler ce qui est au travail dans ces œuvres.

Elles sont pour la grande majorité qualifiées d'art biotech' ou de bioart<sup>27</sup>. Ces termes ont émergé dans les années 2000 et désignent des œuvres qui questionnent le rapport à la vie dans la société contemporaine et prennent en compte les biotechnologies, sans nécessairement les utiliser comme support matériel. Il semblerait que l'art biotech' et le bioart ne soient pas distingués. Apparus à l'usage, ils ont été théorisés de manière plus ou moins convaincante ensuite. Le critique d'art et

---

<sup>24</sup> Le virtuel est entendu comme un état potentiel, encore fictionnel dans la mesure où il n'est pas advenu.

<sup>25</sup> BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Editions Allia, 2012 [1955], p.23 et s.

<sup>26</sup> Voici sa définition en biologie : « Ensemble des éléments matériels et des circonstances physiques qui entourent et influencent ou conditionnent les cellules, les organismes vivants. »

Entrée « Milieu », *Dictionnaire de l'Académie française*, op.cit..

<sup>27</sup> On trouve différentes orthographes de ces termes, art biotech et bio-art apparaissent parfois.

commissaire d'exposition Jens Hauser a tenté de définir cette « tendance », notamment à travers les expositions *L'art biotech'* à Nantes en 2003 et *sk-interfaces* en 2008-2009. Beaucoup d'œuvres ne faisant qu'évoquer les biotechnologies sont assimilées à l'art biotech'. Or, selon Jens Hauser, il conviendrait de restreindre l'appellation à des œuvres intégrant les biotechnologies. Il parle d'une « rematérialisation » de l'art biotech' :

« au lieu d'objets représentatifs, de descriptions visuelles et de simulations, des processus de transformation à caractère performatif occupent désormais une place centrale [...]. Cette rematérialisation n'implique pourtant pas une régression vers un art centré sur l'objet.»<sup>28</sup>

L'art biotech' ou le bioart sont-ils des termes opérants ? Les créations dans ce champ ne sont que rarement visibles dans les circuits de diffusion de l'art contemporain. On pourrait penser que ce phénomène est lié aux problèmes techniques soulevés, notamment par l'utilisation de matières vivantes. C'est le cas pour certaines œuvres, contenant des organismes génétiquement modifiés, qui nécessitent des autorisations ministérielles. Un problème similaire a été relevé par Edmond Couchot et Norbert Hillaire concernant l'art numérique :

« Or, cet art, dont l'identité est rarement reconnue par le monde de l'art contemporain, alors qu'il a reconnu — sans doute tardivement, mais néanmoins avec un intérêt certain — l'art photographique, l'art vidéo, le mail art, le copy art et bien d'autres formes d'expression s'appuyant sur des techniques spécifiques qui lui sont antérieures ou contemporaines, cet art reste, sauf exception, à l'écart de l'art dit « contemporain », ignoré par les institutions, par la critique, par les historiens et les esthéticiens ainsi que par le marché de l'art. »<sup>29</sup>

L'art numérique prend également des formes qui tranchent avec les critères d'évaluation des œuvres d'art utilisant des médias tels que la photographie, la peinture, le dessin ou la sculpture. Les formes des œuvres du corpus n'appartiennent parfois à aucune de ces catégories, ou les dépassent si largement que les références ne sont plus opérantes. On peut donc se demander s'il est pertinent de penser une catégorisation esthétique de l'art sous l'angle du médium.

Pour l'ensemble de ce travail, l'analyse d'une pluralité de démarches a été préférée à une étude monographique pour développer un point de vue suffisamment large sur l'apport

---

<sup>28</sup> HAUSER, Jens, « Bios, techne, logos : un art très contemporain », *Inter : art actuel*, n° 94, 2006, p. 16

<sup>29</sup> COUCHOT, Edmond, HILLAIRE, Norbert, *L'art numérique. Comment la technologie vient au monde de l'art*, Paris, Flammarion, 2003, p.8

technologique dans le traitement artistique des êtres vivants. La composition du corpus s'est définie à partir de plusieurs critères : manipulation de la matière vivante ou une augmentation du corps, des artistes d'origines diverses, dont les démarches plastiques diffèrent. Les artistes du corpus, Art Orienté objet, Wim Delvoye, Eduardo Kac, ORLAN, Stelarc, ont tous été présentés par Jens Hauser dans l'exposition *sk-interfaces*. J'ai pu ainsi voir la majorité des œuvres évoquées, pourtant peu montrées. De plus, les artistes contemporains répondant à mes critères, et sur lesquels il existe des sources suffisantes, sont finalement peu nombreux.

Les artistes retenus ont tous des positions différentes sur l'apport des nouvelles technologies et sur l'usage qui en est fait. Il s'agit d'éviter un discours trop orienté et peu à même d'enrichir un débat suffisamment complexe. L'analyse de certaines de leurs œuvres permet de s'interroger sur ce qui a motivé leur intérêt pour ce support et sur les enjeux théoriques et plastiques de ces nouveaux supports. Les artistes choisis ont produit des œuvres qui peuvent être à même de supporter les questions suivantes : qu'est-ce que les œuvres donnent à voir ? Que disent-elles des apports technologiques ? Quelles formes prennent leur intérêt pour les nouvelles technologies ? Ces œuvres, des trente dernières années, qui s'intéressent aux avancées biotechnologiques interrogent plus fortement que jamais l'aspect naturel ou artificiel du monde vivant. Il n'est pas si évident pour des œuvres incorporant de nouveaux supports d'en maîtriser les contenus, et il n'est pas rare d'être dubitatif sur certaines propositions plastiques. C'est pourquoi les choix sont régulièrement mis en parallèle avec d'autres créations qui feront l'objet d'analyses ponctuelles en vue d'éclairer ces œuvres.

## **5. Développement**

Il s'agit d'analyser comment certains artistes s'emparent des connaissances scientifiques - vecteurs de transformation-, les articulent avec une démarche plastique, et en quoi leur œuvre reflète une perception modifiée des humains, des animaux et des végétaux. En biologie, trois grandes propriétés cumulatives, mais non exhaustives, peuvent qualifier l'être vivant : la présence d'un être chimique composé de molécules complexes (vie et mort), la reproduction avec variation (sexualité), et l'interaction avec le milieu (flux). Ces caractéristiques serviront de trame à mon développement.

Dans ce même ordre, mon raisonnement se découpe donc en trois parties, dont les titres, volontairement larges pour faire écho à la définition de l'être vivant, sont précisés dans les sous-titres. Chaque partie correspondant à des notions polysémiques et difficiles à cerner, un temps sera systématiquement pris pour mieux cerner ces termes et leurs évolutions ces dernières années. La révolution que représente l'utilisation intensifiée des biotechnologies explique que les évolutions sociales soient prises en compte pour pouvoir analyser l'esthétique des œuvres. Dans un premier temps, nous verrons la façon dont le rapport à la mort conditionne le rapport à la vie. L'humain a toujours été pris dans une contradiction ontologique entre son désir d'éternité et sa mortalité. Les découvertes en matière de santé permettent d'allonger encore la durée de vie des hommes et de leurs animaux de compagnie. Commencer par ce vaste sujet, dont nous ne pourrions aborder qu'une infime partie, sous un angle bien précis, permet de délimiter notre réflexion. Les œuvres d'art ont toujours été pensées comme un moyen de laisser une trace humaine par-delà la mort. Or, depuis le début du XX<sup>ème</sup> siècle, les Occidentaux sont de moins en moins confrontés à la mort dans leur quotidien, excepté en temps de guerre. On observe, parallèlement, une tendance à créer des œuvres éphémères : le rôle de mémoire humaine joué par l'œuvre se modifie et semble indiquer un recul de la mort. En effet, le refus de la mort, observé par de nombreux chercheurs dans la société contemporaine occidentale, est largement partagé<sup>30</sup>. La représentation de la vie et de la mort se trouve donc au carrefour entre les croyances et superstitions, et l'imaginaire né de la présence technologique. Comment ces éléments de croyances et de sciences apparaissent-ils dans les représentations artistiques des êtres vivants ? Les évolutions scientifiques font naître chez quelques-uns l'espoir de faire reculer la mort, le refus de laisser faire la nature. Ces éléments permettent de s'interroger sur l'existence d'un entre-deux, entre vie et mort, entre raison et folie : jusqu'où certains artistes sont-ils prêts à aller ? Mais les technologies offrent également aux artistes la possibilité de créer des entités vivantes difficiles à définir. Quel statut donner à certaines œuvres qui créent des ersatz de vie ?

Une seconde partie est consacrée au sexe, élément fondamental de la vie, nécessaire à la reproduction des espèces et qui soulèvent chez l'humain des questions d'identité importantes. Les animaux et les végétaux auront une place moins importante dans ce contexte. De nombreux artistes des "minorités" ont profité des années 1960 pour développer une œuvre qui remet en question les règles sociales occidentales sur le sexe, le genre, et la sexualité. Comment s'expriment dans les œuvres ces possibilités de se modifier ? Les forces féministes se sont affirmées. Donna Haraway a

---

<sup>30</sup> Voir la contribution de Pierre-Alexandre Poirier à ce sujet : POIRIER, Pierre-Alexandre, « De la mort occultée au renouveau de la mort », *Sociétés*, 2001/3, n° 73, p. 51-59



profité de la montée en puissance de l'imaginaire technophile américain pour revendiquer une histoire féminine des techniques. Elle a imaginé un personnage cyborg qui n'appartienne à aucun sexe, dérégulant alors les pratiques sociales de répartition du pouvoir. Peut-on vraiment imaginer un monde où les sexes auraient disparu ? Après les années 1960, la période des années 1980 et 1990 a été particulièrement dure avec l'apparition du VIH. La virtualité des relations par ordinateur, grâce au développement informatique, apparaît alors comme une possibilité d'avoir une sexualité vierge de tout fluide corporel indésirable. Cette pensée d'une cybersexualité se concrétise aujourd'hui et se développe particulièrement aux Etats-Unis. Les flux informatiques viennent-ils à remplacer les flux biologiques ? Certaines œuvres d'Art Orienté objet ou d'Aziz+Cucher nous aideront à voir comment les artistes se saisissent de ces questions. Bien entendu, la cybersexualité concerne également la prostitution qui permettra ainsi de s'interroger sur l'abandon du corps humain dans l'art, à travers sa réification. Les relations sexuelles entre vivants, garantes d'une diversité biologique aléatoire, sont remises en cause par le développement de la procréation assistée, le clonage, et les dépistages génétiques. La façon dont les artistes repensent le vivant ouvre de nouvelles lectures du sexe. Il n'y a pas que la mort qui est niée, certains refusent la relation sexuelle, et la reproduction que peut induire le sexe, rêvant d'une pureté retrouvée par le biais d'un monde virtuel.

Finalement, la dernière partie est consacrée à la notion d'hybridation. Là encore, il ne s'agit nullement d'en voir tous les aspects mais de s'en servir comme un outil de lecture possible pour ces œuvres utilisant des biotechnologies et défiant l'analyse traditionnelle des œuvres. L'hybridation des œuvres est perceptible à un premier niveau qui est celui de la matière. L'utilisation des biotechnologies permet de se rendre compte que les artistes prolongent ainsi les rêves d'après-guerre de construire une nouvelle société et un nouvel homme, avec une certaine dimension spirituelle voire mystique héritée de certaines postures du *New Age*. Dans cette perspective, les biotechnologies font peur en même temps qu'elles offrent l'espoir et la possibilité pour l'humain de se réinventer et de réinventer son environnement. L'hybridation s'appréhende aussi dans la pratique artistique qui évolue pour échanger avec des interlocuteurs scientifiques. Il est donc nécessaire d'établir un dialogue et un vocabulaire commun entre artistes et scientifiques. Mais l'hybridation apparaît également dans les flux qui irriguent les transactions internes et externes constituant les œuvres. Comment rendre plastiquement cette énergie véhiculée par les différents flux ? L'hybridation de la matière, des pratiques artistiques, et des flux incite à une utilisation polysémique du terme « médium ». Le support matériel vivant de l'œuvre dépasse sa fonction et devient éminemment signifiant. Par ailleurs, la notion d'hybridation implique la création d'un

nouvel élément. Mais l'hybridation est-elle synonyme de diversité ? Le matériel biologique a un rôle de modèle d'organisation des éléments et de leurs échanges dans l'œuvre, à la façon des biotechnologies qui s'inspirent du fonctionnement biologique. Aussi pourrons-nous voir l'incroyable plasticité des nouvelles technologies qui irriguent ces œuvres, parfois choquantes, ou même subversives.

## **I. VIE VS MORT ? PERCEPTIONS ARTISTIQUES FACE À L'USAGE DES BIOTECHNOLOGIES**

## A. Acceptation, refus, contradiction : évolutions dans le traitement artistique de la mort

Selon le sociologue Luc Bussières, la « culture n'est rien d'autre qu'un ensemble organisé de croyances et de rites, afin de mieux lutter contre le pouvoir dissolvant de la mort individuelle et collective »<sup>31</sup>. L'œuvre d'art a ainsi longtemps été considérée nécessaire pour transmettre des valeurs morales et religieuses et préparer à la mort car, comme le résume cette maxime que l'on trouve dans les vanités : *ars longa vita brevis* [l'art est long, la vie est courte]. L'art le plus récent est encore marqué par cet héritage.   différents tournants de l'histoire de l'art, l'iconographie a évolué et les symboles se sont enrichis de nouveaux sens. Ainsi, l'apparition d'ouvrages anatomiques illustrés vers le 16<sup> me</sup> siècle a montré l'importance pour la diffusion de la démarche scientifique de l'apport artistique, qui contribuait à faire la réputation des ouvrages, dont le célèbre *De humani corporis fabrica* de Vésale. L'illustration était surtout un moyen de monstration et de transmission de la nouvelle science anatomique, et la valeur morale des vanités des écorchés s'en est trouvée peu à peu relativisée. Afin de donner une distance aux images et de faire le lien avec l'iconographie de l'époque, les écorchés étaient souvent mis en scène, et installés dans des paysages ou des intérieurs. Le détail scientifique s'associait alors à une pose artistique, permettant une compréhension effective de l'anatomie et, probablement, une légitimation de cette nouvelle discipline par la reprise de compositions connues<sup>32</sup>. Cette vision a progressivement été remise en cause par la laïcisation de la société, à partir des Lumières. Au cours des siècles, l'œuvre a acquis une autonomie qui l'autorise à sortir d'un objectif collectif, celui d'inscrire l'œuvre d'art comme un bien signifiant à transmettre pour aller vers un art de plus en plus éphémère, individualiste, mêlant tous types de matériaux, y compris vivants.

---

<sup>31</sup> BUSSIERES, Luc, « Rites funèbres et sciences humaines : synthèse et hypothèses », *Nouvelles perspectives en sciences sociales : revue internationale de systémique complexe et d'études relationnelles*, vol. 3, n 1, 2007, p.117. . [En ligne] URL : <http://id.erudit.org/iderudit/602466ar>. Consulté le 20/10/2009.

<sup>32</sup> Comme le relève Daniel Arasse : « Cet amalgame a très vraisemblablement pour fonction de légitimer, culturellement et moralement, une science naissante dont, malgré l'autorisation de l'Eglise, la pratique était il y a peu négativement connotée : la mise en scène artistique ou morale du corps anatomis  contribue, paradoxalement, à proclamer « l'autonomie d'une nouvelle science du corps » ». ARASSE, Daniel, « La chair, la grèce, le sublime », CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges (dir.), *Histoire du corps*, vol. 1, « De la Renaissance aux Lumières », Editions du Seuil, Paris, 2005, p. 439

Si l'œuvre d'art contemporaine ne participe plus, de façon générale, à la médiation vers la mort pour les humains, elle continue de s'interroger sur le rapport à la mort, élargissant sa réflexion aux non-humains. Certains détournements de l'iconographie traditionnelle seront analysés pour comprendre l'évolution des représentations artistiques de la mort. Ainsi, ORLAN utilise largement les références religieuses dans ses opérations-performances et propose une approche personnelle de la mort en y associant les nouvelles technologies. Dans une série de photographies, *X-Rays*, Wim Delvoye propose une œuvre qui ne met pas directement en jeu les nouvelles technologies, mais dont la lecture suggérée révèle l'évolution symbolique de certaines images. Comment l'évolution de l'iconographie permet-elle de suggérer l'évolution des rapports à la mort ?

Depuis les années 1970, de nombreux sociologues ont constaté que la mort et ses rites sont l'objet d'une attention de plus en plus forte<sup>33</sup>, avec un grand nombre d'articles consacrés au sujet et la création d'une discipline, la thanatologie. Les possibilités de voir, de comprendre le corps humain et les autres êtres vivants se sont multipliées au fur et à mesure des avancées scientifiques. La volonté humaine de repousser la mort, voire de ne plus mourir, devient imaginable, et l'idée se développe de plus en plus que le corps humain est obsolète et mérite d'être rendu plus performant à l'aide de biotechnologies. Quelles positions reflètent les œuvres contemporaines intégrant les biotechnologies concernant l'approche contemporaine de la mort ? Comprendre le vivant d'un point de vue scientifique suffit-il pour affronter la mort ?

---

<sup>33</sup> BUSSIERES, Luc, « Rites funèbres et sciences humaines : synthèse et hypothèses », *op.cit.*, p.61-62. L'auteur précise que l'intérêt porté à la mort a commencé avec Edgar Morin, dans les années 1950, puis Geoffrey Gorer, dans la décennie suivante, pour se confirmer ensuite.

# 1. Éléments de résonance

## 1.1 L'exemple du régime iconographique : comparaison et métonymie

L'art est un moyen pour les hommes d'affronter symboliquement la mort, de la questionner et de s'y préparer. Déjà, les Arts de mourir, les *memento mori*<sup>34</sup>, les gisants, les danses macabres, les transis, avaient la fonction de préparer à la mort et ont constitué une grande partie de l'iconographie chrétienne relative à la mort. Les œuvres d'art et les ouvrages comme les *Artes moriendi* ou *Arts du bien mourir*<sup>35</sup>, plus largement diffusés, servaient l'Eglise à développer une pratique religieuse non circonscrite à l'espace physique de l'église. Les images, les symboles, les mythes ont un rôle important à jouer dans le rapport à la mort. Les artistes contemporains occidentaux connaissent et s'inspirent de cette iconographie chrétienne qui a été longtemps dominante et extrêmement présente. La production artistique, sans cesse renouvelée par de nouveaux styles et de nouvelles techniques, s'étale sur plusieurs siècles. Le déclin progressif de la religion depuis le XVIII<sup>ème</sup> siècle a réduit peu à peu le nombre d'œuvres s'appuyant sur les seules sources chrétiennes. Cette tendance semble s'accroître avec l'utilisation répandue des nouvelles technologies. L'héritage iconographique chrétien marque cependant encore fortement les représentations artistiques liées à la mort dans les pays occidentaux laïques, sans doute par la lecture plus spirituelle que littérale qu'elle autorise.

### a) Wim Delvoye : importance du rite (religieux ou personnel)

L'artiste Wim Delvoye prolonge cette tradition, non sans la tourmenter un peu, par des radiographies intégrées dans des vitraux d'église. D'autres sont présentées sous formes de

---

<sup>34</sup> Le *memento mori*, ou « souviens-toi que tu es mortel », objet sculpté ou peint représentant un crâne, est là pour rappeler au chrétien la futilité des plaisirs terrestres et pour l'inviter à méditer sur l'au-delà. De nombreux *memento mori*, en vogue jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle, ont été inspirés des gravures de l'ouvrage d'anatomie *De humani corporis fabrica* (1543) de Vésale.

<sup>35</sup> Selon Florence Bayard, les Arts du bien mourir consistent en un « livret traitant de la préparation à une bonne mort au XV<sup>e</sup> siècle à travers toute l'Europe. »

BAYARD, Florence, *L'art du bien mourir au XVe siècle : étude sur les arts du bien mourir au bas Moyen Age à la lumière d'un "ars moriendi" allemand du XVe siècle*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000, p.13

photographies. Il a radiographié des corps humains et des animaux dans différents ensembles photographiques (*Chapel, Days of the week, Stations of the Cross*) appartenant à une série intitulée *X-Rays* (2000-2008). Le squelette y est l'élément récurrent, sur le mode des danses macabres. L'ensemble *Stations of the Cross* (2006), qui nous intéresse plus particulièrement, met en scène des rats jouant les stations du chemin de croix (ill.33). Il n'y a pas de texte, seulement quatorze radiographies noir et blanc correspondant aux différentes étapes de la Crucifixion. L'approche de Wim Delvoye est volontairement provocatrice.

Les rats jouent les rôles de Jésus et des humains qui l'entourent. Les rats miment, en des scènes plus ou moins reconnaissables, ce moment fondateur de la religion chrétienne. La passion de Jésus est ici détournée. Les épreuves que le Christ a supportées par amour, sa rédemption qui a sauvé l'Homme, sont symbolisées par le chemin de croix. La souillure du monde est ainsi annulée par ce geste pur. En ce sens, l'utilisation de la figure du rat à la place de Jésus, et des humains, est particulièrement frappante. Dans un article consacré au milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle à la symbolique du rat dans la sculpture du Moyen Age<sup>36</sup>, l'auteur Alphonse Duchalais fonde son analyse sur trois églises dans lesquelles il a remarqué les mêmes représentations sculpturales : un globe divisé par deux cercles s'entrecoupant, surmonté d'une croix et parcouru de rats. De l'analyse de ces sculptures, il tire la conclusion que les rats sont considérés au Moyen Age comme des animaux impurs et comme l'emblème des vices rongant le monde<sup>37</sup> (malgré l'élasticité des symboles à cette époque). Ainsi, les grandes religions monothéistes considèrent le rat comme un symbole du mal. Le rat est aussi porteur de maladies mortelles pour l'homme, de la peste notamment, et apporte donc la mort. La légende allemande du joueur de flûte reprend ce motif du rat porteur de peste. Par ailleurs, dans « L'homme aux rats », Freud évoque une psychanalyse d'un patient atteint de névrose obsessionnelle, chez qui le rat se trouve associé à l'érotisme anal et à l'argent (en réaction à la propreté, à la pureté). L'analyse freudienne assimile donc également le rat au vice et à la souillure<sup>38</sup>. Si l'on part de ces acceptions qui désignent le rat comme un élément négatif, Wim Delvoye met en scène un antagonisme flagrant, l'œuvre opposant l'immensément pur et le symbole

---

<sup>36</sup> DUCHALAIS, Adolphe, *Le rat, employé comme symbole dans la sculpture du Moyen Age*, Bibliothèque de l'école des chartes, 1848, tome 9, p. 229-243. [En ligne]. URL : [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bec\\_0373-6237\\_1848\\_num\\_9\\_1\\_452146](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bec_0373-6237_1848_num_9_1_452146). Consulté le 10/01/2013.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p.235

<sup>38</sup> On retrouvera chez Wim Delvoye ce lien entre fèce et argent plus clairement encore dans *Cloaca*. FREUD, Sigmund, *L'Homme aux rats. Journal d'une psychanalyse*, Paris, PUF, 1974.

du vice et du mal<sup>39</sup>. Cependant cette opposition est tempérée par les nouveaux rôles que les humains assignent au rat depuis quelques décennies, comme celui d'animal domestique<sup>40</sup>. La fonction de matériel de laboratoire, permettant aux hommes de tester et de valider des solutions médicales, nous intéresse plus particulièrement car elle permet une lecture différente de l'œuvre. Le rat se retrouve cobaye pour l'avancée biotechnologique<sup>41</sup>. Par exemple, un robot avec des neurones vivants de rats a été mis au point et présenté en 2008 par la Reading University au Royaume-Uni, il reconnaît les obstacles et les évite<sup>42</sup>. Le rat n'est donc plus symbole de mort mais, au contraire, espoir d'une vie allongée grâce aux découvertes médicales ou à son utilisation militaire comme robot. La symbolique associée au rat tend donc à évoluer vers ce nouveau rôle où ses "péchés" sont rachetés. La biotechnologie retourne la symbolique par l'usage pratique qui en est fait de nos jours. Les stations du chemin de croix symbolisent ce parcours rédempteur que semble offrir la nouvelle fonction que l'homme lui assigne.

Les radiographies photographiées montrent des squelettes d'animaux (**ill.33**). Cette image dans l'image souligne l'importance de montrer le squelette, et, ce faisant, la mort. Cette démarche rappelle celle des vanités. Bart Verschaffel note, dans le catalogue monographique *Knockin' on Heaven's Door*<sup>43</sup>, que la radiographie est une confrontation directe avec notre propre finitude :

---

<sup>39</sup> Voir CAZENAVE, Michel (dir.), *Encyclopédie des symboles*, Paris, Le livre de poche, 1996, p.570.

<sup>40</sup> Pour plus d'éléments sur l'évolution de la symbolique du rat voir GIRODEAU, B., *La symbolique du rat*, 133 p., Thèse : Médecine vétérinaire : École vétérinaire de Maisons-Alfort : 2002

<sup>41</sup> Il suffit de se remémorer les images largement diffusées lors l'étude publiée initialement dans *Food and Chemical Toxicology*, le 19 septembre 2012, sous la direction du chercheur Gilles-Eric Séralini, sur des rats ayant ingéré un maïs génétiquement modifié de Monsanto. Ces images montraient des rats avec des tumeurs impressionnantes, qui ont beaucoup choqué le grand public. Cet exemple ne tient pas compte des débats sur la qualité de la recherche en question, mais contribue à montrer l'évolution de la symbolique du rat dans l'imaginaire contemporain.

<sup>42</sup> Robot mis au point par l'équipe de Kevin Warwick, professeur de cybernétique, dont nous évoquerons la démarche cyborg plus loin. MARKS, Paul, « Rise of the rat-brained robots », *New Scientist*. Mis en ligne le 13 août 2008. [En ligne]. URL : <http://www.newscientist.com/article/mg19926696.100-rise-of-the-ratbrained-robots.html>. Consulté le 06/02/2013.

<sup>43</sup> Catalogue de l'exposition du même titre, reprise de la chanson de Bob Dylan. A cette occasion, l'artiste avait installé sur le toit du musée une flèche gothique, tutoyant ainsi les autres tours gothiques de Bruxelles situées à proximité. L'envie de rivaliser avec ces monuments religieux, dit l'envie de rivaliser avec la mort et de défier Dieu, et révèle l'importance de l'héritage chrétien dans sa démarche artistique.

*Knockin' on Heaven's Door*. Wim Delvoye, catalogue d'exposition [Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 20 octobre 2010-23 janvier 2011], Tielt, Lannoo, 2010



« Ce que les rayons X font, en principe, ce n'est pas montrer la vie et l'amour mais faire voir, à travers la chair, le squelette dont nous sommes tous pourvus et qui subsistera quand les tissus auront disparu. Toute radiographie préfigure la mort. »<sup>44</sup>

L'ensemble de la série de photographie *X-Rays* prend le contrepied de l'utilisation normale de la radiographie. Dans les étapes ayant permis à l'art de se saisir au plus près de la mort, la découverte des rayons X par Wilhelm Röntgen en 1895 a renouvelé le regard des artistes sur le squelette, selon l'historien de l'art Claudio Strinati<sup>45</sup>. Les radiographies vont débiter l'ère de l'imagerie médicale, forme non violente d'exploration du corps qui fait la part belle à l'image et à l'idée de visibilité. La montée du progrès médical et social ouvre de nouvelles perspectives et intéresse tout un chacun, qui fait alors fi des connaissances ayant généré ces découvertes pour ne voir que les résultats, comme le résume bien Michel Frizot à propos des rayons X :

« La découverte des rayons X et de leurs effets allait avoir une action considérable sur la pensée moderne : il était en effet avéré qu'une émanation tout à fait invisible pouvait se manifester sur une plaque photographique (on oubliait assez vite le mode opératoire et les intermédiaires techniques), et qu'en outre on pouvait visualiser avec cet invisible une réalité interne des corps, elle aussi invisible, une sorte d'« intériorité » ». <sup>46</sup>

Les notions de visibilité et d'invisibilité attirent les artistes de l'époque qui s'inspirent notamment du premier exemple de radiographie, celle, très connue, de la main de la femme de Röntgen<sup>47</sup>. Plus que le cinéma ou la photographie, la radiographie symbolise la visibilité de l'intérieur, la révélation par la science et a suscité un certain mysticisme à travers le halo mystérieux que créent les rayons X : « On sait à quel point les premières images radiographiques ont fasciné la conscience populaire,

---

<sup>44</sup> VERSCHAFFEL, Bart, « Le gothique comme manifeste », *Ibid.*, p.54

<sup>45</sup> STRINATI, Claudio, « Vanitas », *C'est la vie ! Vanités de Pompéi à Damien Hirst*, catalogue d'exposition, [Musée Maillol, Paris, 3 février - 28 juin 2010], Paris, Skira Flammarion, 2010, p.21

<sup>46</sup> FRIZOT, Michel, « L'œil absolu. Les formes de l'invisible », Michel Frizot (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas, Adam Biro, 1994, p.281

<sup>47</sup> MOULIN, Anne-Marie, « Le corps face à la médecine », COURTINE, Jean-Jacques (dir.), *Histoire du corps*, vol.3, « Les mutations du regard. Le XXe siècle », Paris, Editions du Seuil, 2006, p.56 : « La première radio a été celle des os de la main de Bertha Roentgen, identifiable grâce à une énorme bague : les romantiques ont voulu voir dans cette main le symbole d'une passion partagée des époux pour la science. »

et incarnent encore aujourd'hui le paradigme de l'imagerie scientifique»<sup>48</sup>. Chez Wim Delvoye, nul intérêt médical à voir le squelette de ces rats, mais l'association de la radiographie et de la religion chrétienne rappelle les expériences qui ont pu être faites au XIX<sup>ème</sup> siècle par les spiritistes. La science et l'art deviendraient-elles une source de spiritualité palliant le déclin des croyances et religions ? C'est la société contemporaine qui est passée aux rayons X par Wim Delvoye, dont les œuvres ne manquent pas de souligner les contradictions.

Dans cette série de quatorze panneaux, Wim Delvoye met en image une tautologie de la mort par le sujet de la Crucifixion, le médium de la radiographie et les personnages des rats (ill.35). Et pourtant ces trois symboles de mort portent en eux la vie : la crucifixion appelle la résurrection, la radiographie permet de détecter des maladies, le rat est un cobaye utile à la science. C'est donc un mélange de références religieuses et scientifiques qui permet ce croisement particulier entre une symbolique ancestrale et une autre en construction qui vient s'ajouter ou faire concurrence à la première dans la culture commune. Ainsi, la figure de la mort intéresse certains artistes contemporains qui s'emparent du vivant pour l'aborder beaucoup plus frontalement que dans les siècles précédents où les représentations de la mort étaient marquées par la religion ou les mythes. La violence de la mort est alors mise à nue, générant en retour des réactions du public parfois violentes. C'est ce que relève Marie-Claude Lambotte dans sa contribution à l'ouvrage *Les vanités dans l'art contemporain* :

« [...] si le XVII<sup>e</sup> siècle a répondu [au paradoxe de vouloir fixer l'éphémère] par un système de représentation en partie métaphorique appelé à créer du sens – la disposition conventionnelle des objets-symboles –, l'époque contemporaine y répondrait par un système de représentation en partie métonymique qui fait de l'objet le témoin privilégié du Temps et de la Mort et dont la signification dernière revient au spectateur. »<sup>49</sup>

L'œuvre d'art contemporaine ne passe donc plus par les symboles évoquant la mort, mais par l'objet lui-même : son usure, son usage, etc. La distance créée par la référence symbolique dans l'œuvre est amoindrie, voire annulée. Dans le texte introductif du catalogue de l'exposition *C'est la vie* !<sup>50</sup>, la directrice artistique du Musée Maillol, Patrizia Nitti, note également que les artistes

<sup>48</sup> POIVERT, Michel, « Le rayogramme au service de la révolution », *Études photographiques*, n°16, mai 2005, [En ligne], mis en ligne le 17 septembre 2008. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/index719.html>. Consulté le 07/04/2012.

<sup>49</sup> LAMBOTTE, Marie-Claude, « Les vanités dans l'art contemporain, une introduction », CHARBONNEAUX, Anne-Marie (dir.), *Les vanités dans l'art contemporain*, Paris, Editions Flammarion, 2005, p.46.

<sup>50</sup> NITTI, Patrizia, « C'est la vie ! », *C'est la vie ! Vanités de Pompéi à Damien Hirst*, op. cit.

contemporains abordent la mort de façon agressive, alors que les vanités produites aux époques antérieures étaient d'abord le constat de la fuite du temps et de l'inutilité des biens terrestres. Pour expliquer le déplacement des représentations contemporaines des vanités, Patrizia Nitti fait le lien avec l'essor de la science qui permet d'imaginer une mort qui ne soit plus que le résultat d'un accident ou de la vieillesse et même au-delà :

« Les progrès en génétique permettant de supprimer tout ce qui déprogramme la vie, l'être humain est aujourd'hui en droit de rêver à une prolongation indéfinie de la vie (ce qui n'est pas encore exactement l'immortalité). »<sup>51</sup>

L'ensemble *Stations of the Cross* de Wim Delvoye est un exemple où se trouvent multipliées les références à la mort par son sujet, sa représentation et son support. La superposition des références symboliques telles que le rat, le squelette ou le chemin de croix, délivre un message on ne peut plus clair a priori sur l'impermanence et l'éphémère de la vie. Mais si l'on y regarde de plus près, la résurrection du Christ (en rat) peut être lue comme un clin d'œil irrévérencieux à des méthodes comme la cryogénisation par lesquelles l'humain est appelé à ressusciter lui aussi, méthodes mises au point grâce à des expériences où des animaux, des rats, auront probablement été utilisés. Cet ensemble peut donc être analysé comme une vanité contemporaine, c'est-à-dire une œuvre d'art utilisant les références de la vanité et celles d'un monde médical omniprésent qui prétend protéger de la mort. Ainsi, l'humain et sa mort, jusque-là assumée par la religion, se retrouvent de façon concomitante pris en charge, et même remplacés, par la biotechnologie. Est-ce la biotechnologie, dont l'iconographie et l'imaginaire sont naissants par rapport à la religion, qui invite à ce « système de représentation en partie métonymique » dont parle Marie-Claude Lambotte ?

## **b) ORLAN face à la mort**

ORLAN est la première artiste à avoir intégré la chirurgie plastique dans son travail de manière consciente et récurrente. Cette artiste a décidé de ne conserver qu'une seule syllabe de son vrai nom Mireille Porte, « Or », et de se construire « un nom de guerre complètement fabriqué »<sup>52</sup>, après s'être aperçue que sa signature se lisait « Morte »<sup>53</sup>. Elle a souvent été confrontée à

---

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> DEBAILLEUX, H.-F., [Interview d'ORLAN], *Libération*, samedi 3 et dimanche 4 juillet 2004.

<sup>53</sup> LEYDIER, Richard, « ORLAN, portrait de l'artiste en arlequin », *Art Press*, n°300, avril 2004.

l'incompréhension du public pour qui la série de neuf opérations-performances, intitulée *La réincarnation de Sainte ORLAN* (1990-1993), était considérée comme un acte d'automutilation comme l'art corporel en avait souvent montré. En se mettant en scène dans le personnage de Sainte ORLAN pendant dix ans avant les opérations-performances, l'artiste a pris le parti très tôt d'endosser le rôle d'une morte. Elle a clôt en 1990 cette période de Sainte ORLAN par la série des *Madones au garage*. L'iconographie mariale est largement reprise pour cette assomption fictive. La photographie *Madone au démonte-pneu, en assomption sur vérin pneumatique* (ill.65) montre l'artiste posant dans un garage sur un pont élévateur, avec un démonte-pneu en guise de croix. Cette œuvre est une illustration littérale de la madone qui est rangée au garage, pour permettre le début d'un autre projet : *La réincarnation de Sainte ORLAN*, ensemble d'« opérations chirurgicales-performances »<sup>54</sup>. Dans la quatrième performance, appelée *Opération réussie* (décembre 1991), ORLAN et toute l'équipe médicale étaient habillées avec des costumes pailletés argentés de Paco Rabanne (ill.73). Sur les photographies de la performance un bol déborde de fruits plastiques et de homards et une image géante de Sainte ORLAN, drapée de blanc avec un sein nu, est exposée en arrière-plan. Pendant toute l'opération, ORLAN, reprenant ce symbole de sainteté, exhibe un sein. L'artiste brandit alternativement une croix blanche et une croix noire, référence directe à la croix chrétienne. Le choix du blanc et du noir renvoie à la lumière divine et aux ténèbres de la chrétienté, et à cette vision manichéenne du monde. Ces symboles, pêle-mêle, célèbrent la vie face à la mort puisqu'elle les brandit, éveillée durant une opération chirurgicale, alors qu'elle devrait être endormie - le sommeil est "la petite mort".

L'artiste a également utilisé les objets et éléments organiques issus du bloc opératoire dans des œuvres pour prolonger son action. Avec la graisse extraite de sa chair et les gazes médicales imbibées de sang, l'artiste crée ce qu'elle nomme des reliquaires et des saints suaires. Elle emprunte ainsi consciemment au vocabulaire religieux. Pour ces derniers objets, les gazes sont séchées, puis se putréfient en prenant des teintes différentes (ill.77). Un portrait d'ORLAN, réalisé lors de l'opération, est ensuite imprimé dessus par transfert photographique, évoquant un saint suaire. Parmi les reliquaires, ORLAN a choisi une forme plus proche de la monstrance, reliquaire portatif permettant d'apercevoir la relique à travers une vitre. Ils dévoilent un élément interne du corps, la graisse, à travers ce dispositif originellement religieux. Ils sont tous conçus de la même manière : un texte est gravé dans une plaque de verre anti-effraction. Au centre de chaque plaque,

---

<sup>54</sup> Terme apparaissant dans le cd-rom de l'artiste, *ORLAN : monographie multimédia*, [CD-Rom], Paris, Editions Jériko, 2001.

un récipient contient dix grammes de la chair de l'artiste conservés dans un liquide spécial. Le tout est enserré dans un cadre métallique soudé, qui crée une impression d'invulnérabilité. Il existe les *Petits reliquaires*, avec des textes comme « Ceci est mon corps... Ceci est mon logiciel » ou « Renverser le principe chrétien du Verbe qui se fait chair », et de *Grands reliquaires*, avec un extrait du texte de Michel Serres (ill.75). Sur le site Internet de l'artiste, dans la légende des *Grands reliquaires*, il est précisé : « de 60 à 100 kg, suivant l'épaisseur du verre. Métal soudé, verre anti-effraction [...] »<sup>55</sup>. La présentation induit l'invulnérabilité du contenant tandis que la graisse provient d'une ouverture forcée du corps, cette apparente contradiction ne fait que renforcer l'idée d'une lecture multiple du corps contre un seul dogme. C'est donc le corps qui est ici réceptacle des deux lectures, chrétienne et technologique, proposées par l'artiste. Sa présentation des fluides corporels de façon christique est associée à l'idée d'un humain qui n'a rien à envier aux dieux (mais peut-être aux machines).

ORLAN utilise, comme Wim Delvoye, l'héritage des vanités. Cela se retrouve notamment dans les accessoires de sa mise en scène, un crâne apparaît, par exemple, dans *Opération Opéra* et *Omniprésence* (ill.73-74). La violence des vanités contemporaines est indéniable mais certains transis du 16<sup>ème</sup> siècle pouvaient être saisissants d'horreur, sans tous les artifices réalistes que nous avons aujourd'hui. Ainsi, l'église Saint-Etienne de Bar-le-Duc abrite un transi attribué au sculpteur lorrain Ligier Richier (vers 1547). Cette sculpture mortuaire célèbre représente le prince d'Orange, René de Chalon, sous forme d'un cadavre en partie décomposé qui brandit dans sa main un cœur. Le transi tend son bras vers le ciel, et destine ainsi son cœur, siège de l'âme, à Dieu. Malgré sa pénible déchéance, comme en témoignent les lambeaux de peaux sculptés, le défunt espère trouver son salut dans l'au-delà. Erigé après la mort violente du prince, le monument n'accueille que le cœur et les entrailles du défunt, dont le corps a été rapatrié aux Pays-Bas<sup>56</sup>. Dès le 15<sup>ème</sup> siècle, marqué par les guerres, les épidémies et le brigandage qui instauraient un sentiment d'insécurité et une grande peur, la représentation de cadavres particulièrement expressifs et effrayants était répandue selon Jean-Marc Mandosio : « [...] la peinture et la sculpture du temps regorgent de cadavres en putréfaction et de squelettes grimaçants, surtout (mais pas seulement) dans les pays du

<sup>55</sup> *Orlan.eu*, [En ligne], URL : <http://www.orlan.eu/works/mixed-media/>. Consulté le 04/01/2013.

<sup>56</sup> JANVIER, François, « Restauration du « squelette » de Ligier Richier à Bar-le-Duc », *Le Journal du conservateur*, 2 septembre 2004, [En ligne], URL : [http://caoa55.free.fr/chap5/SqueletteBID/actualite\\_squeletteBID.htm](http://caoa55.free.fr/chap5/SqueletteBID/actualite_squeletteBID.htm). Consulté le 03/12/2011.

Nord. »<sup>57</sup> L'homme est ainsi confronté sans fard à la contemplation de sa déchéance ; rappelé à son sort, l'humilité s'impose. Ce transi symbolise la vanité du corps humain face au divin, son être n'étant qu'une enveloppe transitionnelle vers un au-delà salvateur.

On retrouve le même procédé de mise en scène<sup>58</sup>, c'est-à-dire la recherche d'effets contrastés, dans les œuvres contemporaines. Les découvertes médicales ont beaucoup fait évoluer l'imaginaire lié à la mort et ses symboles, mais l'image et la vue restent centrales. C'est particulièrement visible dans les opérations-performances d'ORLAN, elle y ouvre son corps sous l'œil des caméras qui filment ses transformations du visage, mettant le spectateur face au sang, à la graisse dans une sorte de *show* à l'américaine. L'artiste pousse à l'extrême les émotions que véhiculent les images générées par une scénographie étudiée. La mise en scène s'inscrit dans la performance et s'inspire de son organisation, elle exploite les données déjà existantes dans la performance elle-même. Les opérations-performances prennent le caractère de scène de théâtre<sup>59</sup>, ORLAN décore la salle d'opération et habille tous les protagonistes présents dans le film de la performance :

« Chaque opération a été construite comme un rite de passage. En tant qu'artiste plasticienne, j'ai voulu intervenir sur l'esthétique chirurgicale, froide et stéréotypée, l'échanger avec d'autres, les confronter : le décor est transformé, l'équipe chirurgicale et mon équipe sont costumées par de grands couturiers, ou par moi-même, ou par de jeunes stylistes [...] Chaque opération a son style : cela passe du carnavalesque [...] au style high tech, en passant par le baroque, etc., [...] »<sup>60</sup>

Le vocabulaire qu'utilise l'artiste dans cette citation est révélateur de l'ambiance théâtrale développée dans la salle d'opération. Elle y parle de décor, de costume et de thème stylistique.

---

<sup>57</sup> MANDOSIO, Jean-Marc, « De la femme démontable à l'art cadavérique », Alexandre Vanautgaerden (dir.), *Anatomie des Vanités*, catalogue d'exposition [Musée de la maison d'Erasmus, Anderlecht, du 12 avril au 13 juillet 2008], Editions La Maison d'Erasmus, Musée communal d'Anderlecht, 2008, p.25

<sup>58</sup> Une définition de la mise en scène est donnée par Eric de Kuyper comme l'exploitation de toutes les possibilités existantes au départ pour atteindre un effet spectaculaire : KUYPER, Eric de, « Une invention méconnue du XIXe siècle : la mise en scène », AUMONT, Jacques (dir.), *La mise en scène*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, p.21.

<sup>59</sup> David MOOS, conservateur et historien d'art, donne pour titre à un de ses articles sur ORLAN. Il conclut sur le phénomène cathartique des opérations pratiquées par ORLAN.

MOOS, David, « Memories of being : ORLAN's theater of the self », *Art + Texte* 54, 1996, p.67-72. Il conclut sur le phénomène cathartique des opérations pratiquées par ORLAN.

<sup>60</sup> ORLAN, PLACE, Stéphane, *De l'art charnel au baiser de l'artiste : ORLAN*, Collection Sujet-Objet, Paris, Jean-Michel Place & Fils, 1997, p.38-39.

C'est donc la recherche de l'efficacité maximale du spectacle, organisé avec des éléments disparates, que l'on retrouve ici. La violence de cette représentation symbolique de la mort est tempérée par la distance qu'introduisent la caméra ou l'appareil photographique qui documentent le moment de la performance. Les interventions chirurgicales sont photographiées ou filmées mais le public n'y assiste pas. Cette distance est déjà prise par la mise en scène d'ORLAN qui fait basculer l'opération chirurgicale de l'hyperréalisme à un spectacle onirique. Cette distanciation découlant à la fois du médium et de la mise en scène rend moins pénible les visions charnelles et sanglantes du visage de l'artiste subissant les assauts du bistouri. La mise en scène est plutôt comique dans la mesure où l'artiste se retrouve dans des décors carnavalesques ou baroques (la cinquième opération-performance s'intitule *Opération Opéra*) avec des costumes fantaisistes (ill.72). Dans le même temps, le public peut voir l'artiste sourire alors que le sang coule sur son visage, cette vue du sang et de la chair donne une dimension dramatique à l'action<sup>61</sup>. L'aspect tragi-comique de la performance, vis-à-vis de laquelle le public ne sait plus s'il doit être horrifié ou amusé par les images qui lui sont présentées, accentue l'impression spectaculaire.

L'exposition de la mort prend un tournant différent à compter de l'autorisation des autopsies publiques. La vue, l'image, sont travaillées de façon à faire à la fois office de vanité, rôle qui va s'estomper peu à peu, et de modèles anatomiques, pour que la population comme les professionnels se familiarisent avec les découvertes médicales. ORLAN utilise à la fois le système iconographique des vanités et celui des anatomies humaines. Conçu au 16<sup>ème</sup> siècle par un théologien et un anatomiste, le théâtre anatomique de Padoue avait la forme d'un œil avec des gradins concentriques. Certains procédés permettaient de montrer l'opération de dissection aux gradins supérieurs, le corps pouvant être surélevé. L'accès à ces théâtres était payant et attirait un public nombreux, avide de sensations fortes et de connaissances sur le corps humain. L'historien Rafael Mandressi souligne l'importance du voir dans cette présentation publique du cadavre, donc de la mort :

« A Padoue, on disséquait à l'intérieur d'un œil, d'une machine à percevoir, d'un observatoire de la fabrique du corps, qui permettait à un public nombreux de participer à la consécration de l'expérience visuelle comme pierre angulaire de la connaissance anatomique. »<sup>62</sup>

<sup>61</sup> Voir notamment le film *Orlan : Carnal Art* de Stephan Oriach, 2001

<sup>62</sup> MANDRESSI, Rafael, « Dissection et anatomie », VIGARELLO, Georges (dir.), *Histoire du corps*, vol. 1, op. cit., p.320

La vue est très importante comme le note Daniel Arasse, les « sciences descriptives » étaient valorisées à la Renaissance, la démonstration ainsi que la transmission du savoir passaient par l'illustration<sup>63</sup>. Ce face-à-face avec le corps humain, contrairement aux images véhiculées par l'Eglise, apporte ainsi à cette époque une autre source visuelle du corps diffusée via les ouvrages d'anatomie. L'aspect voyeuriste est sans doute lié à l'envie de savoir dans cette époque de découvertes :

« Le nom même du lieu où elle se pratiquait, un « théâtre », illustre l'ambiguïté de l'anatomie, à la fois enseignement et spectacle. [...] La dissection est en effet une autopsie, mot grec signifiant que l'on « voit de ses propres yeux » de quoi est fait le corps humain. »<sup>64</sup>

Le succès des dissections publiques et la soif de connaissances amènent la création de mannequins homme ou femme, beaucoup plus pratiques pour apprendre le corps humain et qui contribuent à créer une nouvelle source d'images.

Ces statues polychromes, souvent en cire à partir du 16<sup>ème</sup> siècle, présentent les organes du corps humain. Les modèles démontables de femme étaient représentés enceintes, jeunes et sous des traits attirants, tandis que les hommes étaient souvent des écorchés. Les modèles en cire s'écartent au fil des siècles de la prime intention des Vanités religieuses pour se rapprocher de l'esprit des Lumières. L'appellation de Vénus s'imposa dans les années 1780 avec le céroplasticien Clemente Susini qui réalisa notamment une statue appelée la *Vénus Médicis*<sup>65</sup>. A l'époque, la visite du Musée royal de physique et d'histoire naturelle de Florence, "La Specola", abritant des cires anatomiques renommées, était une étape indispensable de la ville. Daniel Arasse décrit le choc de l'artiste Elisabeth Vigée-Lebrun en voyant la Vénus - supposée être la *Vénus Médicis* -. C'était une jeune femme à la chevelure brune étendue sur le dos, les yeux fermés habillée d'un unique collier de perles. Son fonctionnement est ainsi décrit : « La partie thorax-abdomen s'ouvre, et tous les organes internes sont démontables, par couche successives, [...] révélant finalement l'utérus qui contient, conformément à la tradition, un fœtus. »<sup>66</sup> La mise en scène de ces « gisants » dans des appartements au décor fastueux était souvent ressentie comme inappropriée, voire indécente, par le

---

<sup>63</sup> Il précise en effet : « [...] et le terme de « démonstration » qu'emploie Léonard à propos de ses dessins anatomiques doit être pris au sens le plus fort ». ARASSE, Daniel, « La chair, la grâce, le sublime », *Ibid.*, p.437

<sup>64</sup> MANDOSIO, Jean-Marc, « De la femme démontable à l'art cadavérique », *op.cit.*, p.25

<sup>65</sup> Une réplique plus ou moins fidèle de la Vénus Médicis, appelée « Venerina », réalisée par Clemente Susini, est actuellement conservée au Musée du Palais Poggi, Bologne, Italie.

<sup>66</sup> MANDOSIO, Jean-Marc, « De la femme démontable à l'art cadavérique », *op.cit.*, p.46



public. Le groupe de cires réalisées par Gaetano Zumbo au 17<sup>ème</sup> siècle, toujours visible à “La Specola” de Florence, est tout aussi saisissant, tant les poses et les effets artistiques ajoutent au malaise de ces représentations mortuaires. L’effet semblait d’autant plus fort que les gisants étaient installés dans un cadre de coussins et de tissus luxueux et parés de bijoux dans une finalité scientifique et didactique (ill.102). En effet, les cires étaient destinées à éduquer le public autant que les étudiants en médecine. L’exhibition relevait ainsi d’une sorte de scène de théâtre figée jouant volontairement sur ces contrastes, recherchant finalement le choc du spectateur. ORLAN s’est inspirée de cet imaginaire lorsqu’elle offre son corps au regard du public. Un corps vivant mais ouvert qui rappelle alors cette tradition de Vénus. Le corps profane de l’artiste produit du sacré le temps de la performance. Inviolable pour la religion, le corps est découpé en morceau, prélèvement pour un corps sculpté qui serait l’expression des utopies futuristes qu’il cristallise. La simulation de la mort dans un contexte médical fait de ces chirurgies performées un parfait trompe-l’œil de la mort, comme les modèles anatomiques l’ont été avant.

Aujourd’hui, les autopsies publiques n’existent plus, ou presque comme nous le verrons, et les théâtres d’anatomie ont disparu. Le scandale de l’exposition à Paris en 2009, dans un espace privé, des corps plastinés du Professeur von Hagens a rappelé cette tradition (ill.43). Lancée en 1997, l’exposition de modèles anatomiques « Le monde du corps » (*Körperwelten*) de Gunther von Hagens est un succès qui s’explique par le nouveau procédé inventé par l’anatomiste, la plastination. La méthode consiste, en simplifiant le processus, à retirer « l’eau et les graisses des tissus en les remplaçant par des polymères »<sup>67</sup>, c’est-à-dire de la matière plastique qui permet de conserver les corps, inodores et secs, pour une durée illimitée. Selon la brochure d’information éditée par l’Institut de plastination<sup>68</sup>, les corps sont soit conservés en entier, soit coupés en tranches. La présentation d’écorchés n’est pas nouvelle et a deux principaux usages : l’instruction des professionnels, de prime intention, et la présentation dans des collections privées ou publiques, extension due à la prétention artistique de la création des mannequins anatomiques, à la curiosité suscitée et à la volonté d’éduquer. Gunther von Hagens ne revendique pas de posture artistique, mais défend une présentation esthétique pour aider à la compréhension, pour que cela ne provoque pas le dégoût du public ou ne lui évoque la décomposition. Dans son guide d’informations *Faire*

---

<sup>67</sup> HAGENS, Gunther von, WHALLEY, Angelina, « Faire don de son corps pour la plastination » [Brochure d’information], Heidelberg, Institut de Plastination, août 2007 [8<sup>e</sup> édition entièrement révisée], p. 10, [En ligne], URL : <http://www.koerperspende.de/en/downloads.html>. Consulté le 02/05/2012.

<sup>68</sup> Institut fondé en 1993 par Gunther von Hagens afin de développer et promouvoir le procédé de plastination.

*don de son corps pour la plastination*, Gunther von Hagens s'inscrit dans le prolongement de l'histoire de l'anatomie :

« En fait, il s'agit seulement du prolongement d'une tradition scientifique qui guide la proposition voulant que l'édification du public soit le but ultime de la recherche. Dans un sens, donc, l'exposition publique de corps humains représente la résurrection des théâtres d'anatomie du début de la période moderne, quoique sous une forme complètement nouvelle.»<sup>69</sup>

Le fait de montrer ces anatomies reconstitutives (ou plastinats) ne paraît pas comparable au fait de montrer une dissection. C'est peut-être pour cela que von Hagens a décidé de pratiquer des autopsies publiques dont la première a eu lieu en 2002 à Londres<sup>70</sup>, ce qui n'avait plus cours en Angleterre depuis cent-soixante-dix ans. Cela relève effectivement du théâtre d'anatomie. Elle a été retransmise en direct sur Channel Four, une chaîne de télévision anglaise connue pour ses choix de programmation souvent polémiques, créant une controverse et un fort taux d'audience.

La visibilité donnée aux corps autopsies durant le 16<sup>ème</sup> siècle, vite retiré au regard ensuite, est palliée par les modèles anatomiques, dont les plastinations de Von Hagens ne sont qu'une réactivation contemporaine. Lorsqu'elle décide de filmer et photographier ses opérations-performances, ORLAN se rapproche de ces cadavres exposés en mettant en scène une parodie d'autopsie. Son geste ne se réduit pas à cela puisqu'elle change également de visage, et qu'elle se débarrasse d'un peu de cellulite également, mais la mise en scène révèle une confrontation avec la mort déjà relevée chez Wim Delvoye. La vanité contemporaine serait-elle le reflet d'une position ironique face à l'éphémère de la vie humaine, que les technologies tendent à réduire ?

### **c) L'exemple de Jun Takita : sortir d'une approche religieuse anthropocentrée**

L'œuvre de Jun Takita intitulée *Light, Only Light* (2004-2008) permet d'avoir une approche différente de ces éléments. Il mêle également source religieuse et technologique, mais il s'agit plutôt d'interroger l'évolution même de la notion de vanité. Jun Takita est japonais. Il a eu une formation artistique au Japon et en France, il utilise des symboles chrétiens et emprunte au

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p.8

<sup>70</sup> PETROPOULOS, Thrasy, « Seat at the autopsy sideshow », *BBC News World Edition*, [En ligne]. Mis en ligne le 21/11/2002. URL : <http://news.bbc.co.uk/2/hi/health/2497889.stm>. Consulté le 06/02/2012

synchrétisme japonais. *Light, Only Light* est une sculpture, copie conforme de son cerveau, réalisée en résine à partir d'une série d'images par résonance magnétique. L'objet en trois dimensions est recouvert d'une mousse transgénique à base d'algue (**ill.103**). Le haut du cerveau devient luminescent dans le noir lorsque la mousse est aspergée d'une solution à base d'enzyme, la luciférine. Le crâne, recouvert de matière végétale, est une métaphore du jardin traditionnel japonais<sup>71</sup>. Ce type de jardin est un micro-paysage dans lequel les fleurs, y compris les mousses, et les couleurs ont une grande importance. Chaque élément participe à la construction intellectuelle et sensible de l'être. C'est un microcosme qui reflète le fonctionnement du macrocosme, l'humain s'y reflète à différentes étapes de la vie, y compris dans la mort. Ainsi, le jardin japonais insiste sur le cycle de la vie. Plus généralement, le jardin est considéré comme la symbiose d'un espace extérieur et d'un espace né de notre propre perception. L'utilisation du cerveau comme récepteur du jardin, sur sa partie supérieure, est une façon de symboliser ce recoupement des points de vue intérieur/extérieur, entre nature et culture. Regardant un lieu, l'homme ne peut s'empêcher de le voir physiquement et métaphoriquement, objectivement et subjectivement. A la réalité se superpose alors une projection anthropomorphique qui fait lire un paysage suivant son propre fonctionnement. Le crâne en résine symbolise aussi possiblement le crâne comme icône de la peinture de vanité<sup>72</sup>, caractéristique de l'Occident chrétien. Le crâne était très présent dans la production picturale des vanités car il renvoie à la méditation, comme le rappelle Alain Tapié :

« Il est le support de réflexion sur le passage de la mort à la résurrection, l'abandon de l'enveloppe charnelle et le dépouillement des biens de ce monde. Loin de n'être qu'un symbole de mort, il signifie le dépassement vers le salut éternel. »<sup>73</sup>

Cette iconographie renvoie à la vie comme passage, au détachement des biens terrestres et à la nécessité de méditer. Mais la vanité n'est pas seulement une prévention contre la mort, c'est aussi une promesse de salut. L'illumination du cerveau pourrait évoquer la lumière divine, source et

---

<sup>71</sup> Voir le blog de l'artiste à ce propos : « *Light, Only Light* », *Jun Takita Artworks*, [En ligne]. URL : <http://juntakita-artworks.blogspot.fr/2012/03/light-only-light-light-only-light.html>. Consulté le 18/09/2009.

<sup>72</sup> La peinture de vanités repose sur neuf unités iconiques : le crâne, l'écrit (notamment la fameuse citation du texte de l'Ecclesiaste, « *Vanitas, Vanitatis omnia est Vanitas* »), le livre, l'emblème, l'objet précieux, l'objet naturel, la mesure du temps et le corps.

<sup>73</sup> TAPIÉ, Alain, « Vanité, l'attente entre l'objet et la figure », TAPIÉ, Alain, (dir.), *Vanité : mort, que me veux-tu ?*, catalogue d'exposition [Paris, Fondation Pierre Bergé-Yves Saint-Laurent, 23 juin-19 septembre 2010], éditions Fondation Pierre Bergé-Yves Saint Laurent, Paris, La Martinière, 2010, p.9

principe de vie. La vie est la lumière, et Dieu également : « Dieu est lumière, en lui point de ténèbres »<sup>74</sup>. La lumière est donc également associée à l'idée de pureté, tandis que la ténèbre évoque le mal et la mort. La superposition des trois éléments, la reproduction du cerveau, la mousse et la lumière, permet de mettre en perspective les héritages de ces deux cultures différentes et leur confrontation aux technologies actuelles.

Les scanners et autres machines permettent aujourd'hui de voir le cerveau sous forme d'image. La médecine actuelle peut désormais estimer les risques de maladie d'une personne et le taux de chance qu'elle soit malade ou non grâce aux différents outils en sa possession. Cette lisibilité de nos maux sous forme de pourcentage donne l'impression de maîtriser l'humain, mais toute radiographie préfigure la mort<sup>75</sup>. Pour Lucien Massaert, cette approche du corps est fantasmatique et oublie que le corps est d'abord un tout :

« Le fantasma anatomique repose sur l'assurance que le savoir résiderait à l'intérieur, qu'il y aurait un intérieur et un extérieur et non un tout. Ce qui se situe en surface est perdu de vue, les traits singuliers d'un visage ne sont que simple apparence. »<sup>76</sup>

Tandis que la pensée occidentale propose une identité dualiste du corps, fracturé entre intérieur et extérieur, *Light, Only Light* montre justement que l'intérieur n'existe pas sans l'extérieur, comme l'homme n'existe pas sans un environnement. L'œuvre met en lumière l'intérieur, le cerveau et l'extérieur, l'algue-paysage. La mousse transgénique prend la forme du cerveau et s'épanouit uniformément sur elle. Le jardin évoqué plus haut est réduit à sa plus stricte expression : un seul végétal est présent, une seule couleur et une seule forme. La technologie ne semble pas offrir à l'humain une très grande variété d'environnement et d'épanouissement si l'œuvre est lue sous cet angle. La lumière, née de l'action de l'homme sur l'algue, montre la puissance du cerveau humain capable d'imaginer ce que la nature n'a pas inventé, permettre à un organisme à la fois de consommer la lumière comme énergie et d'utiliser cette énergie pour créer sa propre lumière. L'algue couvrant le cerveau évoque ainsi la domination humaine de la nature. Religions ou croyances se trouvent évacuées par la mise en regard de ces éléments, tous produits de la

---

<sup>74</sup> 1ère Epître de Jean, 1,5

<sup>75</sup> Voir note 52.

<sup>76</sup> MASSAERT, Lucien, « Un corps de peinture », MATOSSIAN, Chakè (dir.), *Art, anatomie : trois siècles d'évolution des représentations du corps*, Bruxelles : la Part de l'oeil, Presses de l'Académie royale des beaux-arts de Bruxelles, 2007, p.63

technologie humaine. La lumière n'est plus illumination de l'âme et transport, mais domination humaine sur la nature. L'algue n'est plus ce jardin médium entre l'humain et l'extérieur, mais une friche utile à la mise en relief de l'anatomie humaine. Le cerveau, enfin, n'invite pas à la méditation mais fait naître des images médicales où l'exploration du cerveau est sans répit.

L'échange entre la nature et l'homme fonde le travail de Giuseppe Penone. Cet artiste n'utilise pas de technologies dans ses œuvres ; au contraire, il n'utilise que des matériaux ou formes naturels. Selon Giorgio Verzotti, son œuvre est une critique de l'anthropocentrisme depuis ses débuts<sup>77</sup>. Dans un ensemble d'œuvres, *Paesaggi del cervello*, l'artiste a déposé de la poudre de graphite à l'intérieur d'un crâne et en a fait une empreinte à l'aide de ruban adhésif, en pressant avec ses doigts (ill.83). Il s'est donc également intéressé au cerveau humain, cependant il a choisi d'en faire une représentation approximative et poétique. Les traces de la matière molle de la cervelle sur la surface dure du crâne permettent à Giuseppe Penone de souligner l'inversion des rapports de force par simple pression. Ces dessins ou photographies donnent l'effet d'une carte<sup>78</sup>. Les canaux, les lignes, les sinuosités et anfractuosités inscrites deviennent des chemins de promenade du regard, sorte de délire autoréflexif où l'on regarde ce qui nous constitue, se projetant dans ce « territoire » comme s'il existait pour de bon. Les grands formats de près de deux mètres renforcent la perte de repères. Une petite plaque de marbre reprend la couleur dominante et s'inscrit dans la veine du dessin proposant un prolongement avec le minéral. Un agrandissement photographique de 1990, *Paesaggio del cervello*, prend une forme qui fait plus penser à une feuille qu'à un cerveau (ill.81). Au centre, un morceau de marbre noir rappelle le lien minéral. Le cerveau est ainsi intégré au paysage par la forme de la feuille et l'élément minéral qui rappellent les liens entre intérieur et extérieur. Avoir la sensation de son propre cerveau est impossible, Penone permet de découvrir un nouveau paysage, qui prend la forme d'une topographie imaginaire, en rendant la vie du cerveau dans l'os qui le protège :

« J'ai souligné le fait que le cerveau, compris comme un organe de pensée dans lequel les idées sont développées et les sensations analysées, toutes fournies par les sens, n'a en fait pas sa propre sensibilité, et est incapable de lire la surface dans

---

<sup>77</sup> VERZOTTI, Giorgio, « Landscapes of the brain ». *Giuseppe Penone. Paesaggi del cervello*. Catalogue d'exposition [Ex Chiesa della Maddalena, Turin, 13 septembre-23 novembre 2003], Turin, Hopefulmonster, 2003, p.31

<sup>78</sup> Comme le note Ludovico Pratesi dans sa contribution. PRATESI, Ludovico, « Showing Traces », *Ibid.*, p.62 [Je traduis]

laquelle il est contenu. Pour voir la forme de la surface qui contient le cerveau il faut la main humaine et un œil extérieur. »<sup>79</sup>

Giuseppe Penone renverse la logique précédente de *Light only Light* de Jun Takita. La perception autoréflexive de l'intérieur de l'humain, symbolisé par le cerveau, y est interrogée, et non la perception des éléments extérieurs par le cerveau. Dans ses dessins, le cerveau se donne à voir par frottement, c'est une représentation en négatif du cerveau, renvoyant aux clichés que l'humain peut prendre de son cerveau au moyen des technologies actuelles. Cette façon de représenter le cerveau par son empreinte sur le crâne évoque une forme de vanité. Le minéral placé au centre des compositions *Paesaggi del cervello* symbolise alors la permanence tandis que le dessin, par ses lignes irrégulières et fines disent l'éphémère de la vie humaine (ill.82). L'humain est dans le monde, il en est donc un des éléments, mais le monde est hors de lui. C'est sur cette difficile conciliation des perceptions entre intérieur et extérieur que se penche Penone. L'homme, comme l'animal et le végétal (et le minéral), font partie du monde, mais seul l'humain a la capacité de penser sa présence dans le monde. C'est cette vision sur permanence et impermanence, et rapport entre les vivants, qui se ne limite pas à une approche cartographiée, mais plutôt à un paysage sans début ni fin, que livre ici Penone.

La démarche de Giuseppe Penone, comme celle de Jun Takita, dépasse la symbolique chrétienne et vient s'inscrire dans une réflexion de l'homme face à lui-même et à son environnement à une période, les années 1990, où sont déjà en germe un certain nombre de questions sur l'avenir de l'humanité face au développement des nouvelles technologies et à leur emprise sur l'écosystème. Wim Delvoye et ORLAN ont tous deux développé un travail essentiellement tournée vers des préoccupations humaines : appréhension de la mort, question sur l'identité. Même si Wim Delvoye utilise des rats dans *Stations of the Cross*, il semble que ce soit essentiellement ironique. Ils s'appuient sur une grande connaissance de l'iconographie chrétienne dans laquelle ils puisent pour un détournement critique. Bien ancrés dans leur époque, ils mettent cet héritage en regard avec les avancées technologiques qui les entourent. Ainsi, dans ces œuvres, l'iconographie se trouve influencée par différentes approches, plus ou moins anthropocentrée, qui ont choisi de prendre en compte l'évolution apportée par les nouvelles technologies.

---

<sup>79</sup> *Ibid.* [Je traduis]

## 1.2 L'« esquivé »<sup>80</sup> de la mort, la question de l'obsolescence du modèle biologique

Cette évolution iconographique dans les œuvres dites biotechnologiques, dans les évocations de la vie et de la mort, révèle donc la prise en compte d'un nouvel imaginaire basé sur la science. En dehors de toute rationalité, les humains ne peuvent s'empêcher, encore aujourd'hui, de croire à une vie par-delà la mort. Nous allons voir que le refus de mourir se développe parallèlement à l'envie de plus en plus forte d'avoir un corps jeune et sain, tant que l'homme est en vie. Dans les sociétés les plus avancées technologiquement, l'homme ne souhaite plus voir, au sens propre comme au sens figuré, la vieillesse, la maladie, ou la dégradation, et a les moyens de tenir le spectre de la mort et de la vieillesse relativement en marge. Certaines œuvres soulignent ou se penchent sur cette tendance. Reflètent-elles des positions personnelles des artistes ou une tendance sociale ?

### a) Les nouvelles approches de la mort

Les approches traditionnelles de la mort ne conviennent plus et ces dernières années ont vu émerger une personnification des rites funéraires, qui n'en sont parfois plus, comme le souligne le thanatologue Louis-Vincent Thomas :

« Si l'homme veut toujours espérer que la mort n'est pas une fin, un état définitif, ou une chute dans le néant, les discours traditionnels ne lui conviennent plus. Il s'attache désormais à une sorte d'au-delà bricolé, syncrétique, émietté, qu'il arrive à se forger à partir d'expériences vécues, du recours à la parapsychologie, aux croyances venues d'Orient, aux techniques que peut lui offrir la science. »<sup>81</sup>

L'humain a toujours souhaité dépasser son statut de mortel, mais, après la Seconde Guerre Mondiale, il s'est attaché à un syncrétisme personnel pour imaginer un au-delà qui corresponde à

---

<sup>80</sup> Référence au titre d'un article de Louis-Vincent Thomas : THOMAS, Louis-Vincent, « La mort aujourd'hui : de l'esquive au discours convenu », *Religiologiques*, « Sur les chemins de la mort », n°4, automne 1991, p.1-32. [En ligne], URL : <http://www.unites.uqam.ca/religiologiques/index.html>. Consulté le 21/01/2013.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p.25.

ses aspirations. Cet au-delà est bricolé sur des croyances nombreuses qui ont en commun d'offrir un discours moins définitif que la religion ne le faisait : résurrection, réincarnation, cryogénisation, etc. Plusieurs idées animent la quête d'immortalité, notamment celle de la réincarnation qui concernerait 25% des Français en 1994<sup>82</sup>. Il cite notamment la cryogénisation comme nouvelle technique scientifique, même si cela concernerait très peu de personnes dans le monde (environ une centaine à l'heure actuelle). Cette approche scientifique, techniciste, de la mort soulève de nombreuses questions qui inspirent certains artistes contemporains. Dans des pages consacrées au photographe Andres Serrano, et notamment à sa série de portraits et détails pris dans une morgue, Daniel Arasse évoque la cryogénisation qui résulte de la tendance actuelle de la société à nier la mort, la vieillesse aussi. L'homme ne meurt plus, il s'endort tout au plus :

« Dans la culture médiatique et glamour, on ne meurt plus ; les images du corps nous assomment avec leurs modèles de jeunesse immuable et de beauté luxueuse et aseptisée – et, pendant ce temps, l'inventeur de l'utopie américaine Disneyland, le grand Walt, attend, cryogénisé, son retour à la vie. »<sup>83</sup>

La représentation de la mort va de paire avec celle de la vie, si la jeunesse semble le seul modèle possible, alors la mort naturelle n'existe plus. La cryogénisation va dans ce sens. L'idée de conserver les corps au froid provient d'un livre intitulé *L'homme est-il immortel ?*, écrit par Robert Ettinger, un professeur de physique, en 1964, afin que les générations futures puissent faire revenir les morts quand elles auraient trouvé la solution pour « réanimer » ces corps. Ce livre avait eu un écho important dans les médias aux Etats-Unis. Les raisons d'un tel attrait pour la cryogénisation intéressent Louis-Vincent Thomas, car cette méthode est spécifique par rapport à d'autres croyances. Elle se base sur un déni de la mort, visible dans l'absence de cérémonie ou de rite entourant la congélation de la personne décédée. L'« esquive » de la mort, comme il dit, est particulièrement frappante dans cette démarche où la personne est simplement pensée « malade ». On l'endort en attendant qu'elle revienne à la vie guérie, voire rajeunie. C'est pourquoi l'image de Walt Disney attendant son retour à la vie, évoqué par Arasse, est si pertinente car il fait écho au conte de Blanche-Neige, de la Belle au bois dormant<sup>84</sup>.

---

<sup>82</sup> RIFFAULT, Hélène (dir.), *Les valeurs des Français*, Paris, PUF, 1994 cité dans *Ibid*.

<sup>83</sup> ARASSE, Daniel, *Anachroniques*, Paris, Gallimard, 2006, p.33

<sup>84</sup> Contes populaires adaptés respectivement en 1937 et 1959 en dessin animé par les studios Disney. Walt Disney est mort en 1966.



La cryogénisation suscite l'imagination et l'enthousiasme chez tous ceux qui pensent que la mort peut être repoussée. Les sociétés de cryogénisation existent surtout aux Etats-Unis, la France n'autorisant pas la cryogénisation à des fins privées<sup>85</sup>. Le président du mouvement extropiste américain (une branche du courant de pensée posthumain), Max More, cherche un moyen pour se rendre immortel ; il explique qu'il a déjà prévu d'être cryogénisé à sa mort mais que c'est une solution par défaut<sup>86</sup>. Aujourd'hui, les sociétés spécialisées dans la cryogénisation des corps ne savent pas comment faire revenir ces humains ou animaux à la vie, et même s'ils y arrivaient il leur faudrait trouver comment effacer les traces de maladies, de vieillesse, etc. Cette méthode est une des formes d' « esquivage » de la mort. Selon l'anthropologue Luce des Aulniers, le statut actuel de la mort fait l'objet de nouvelles représentations. L'auteur donne trois exemples de ces nouvelles perceptions du corps humain : les hommes refusent de voir la violence de la mort, la mort est un moyen de rejeter un corps devenu inefficace et dégradé, et la mort est vue comme une délivrance.<sup>87</sup> Depuis longtemps, les rites funéraires sont « un système organisé du déni symbolique de la mort »<sup>88</sup> et aucune société n'a réussi à apprivoiser la mort. Les rites n'ont d'ailleurs pas cette fonction mais celle d'atténuer la violence de la mort. Concernant l'appréhension même de la mort, il y a cependant un volontaire oubli, que souligne Luce des Aulniers :

« La caractéristique problématique des sociétés occidentales modernes, c'est d'avoir développé un réflexe de « déni réel » devant la mort, qui se résume

---

<sup>85</sup> En France, comme le rappelle un magazine en ligne des professionnels funéraires, il n'est pas possible d'être cryogénisé : « L'utilisation de la technique qui consiste à congeler le corps du défunt – communément appeler cryogénisation – est en effet interdite par la réglementation funéraire puisque le cercueil contenant le corps du défunt doit être inhumé ou incinéré dans les 6 jours qui suivent le décès (articles R. 2213-33 et R. 2213-35 du Code général des collectivités territoriales). Pourtant la cryogénisation partielle est autorisée à des fins médicales, et uniquement à des fins médicales. »

RAFFAUT, Christian, « Thanatopraxie et cryogénisation : Espoirs d'immortalité ? », *Résonance*, URL : [http://www.resonance-mag.com/dossiers/dossiers.php?val=93\\_thanatopraxie+cryogenisation+espoirs+immortalite+](http://www.resonance-mag.com/dossiers/dossiers.php?val=93_thanatopraxie+cryogenisation+espoirs+immortalite+). Consulté le 09/11/2012.

<sup>86</sup> Interview de Max More dans le documentaire d'Antoine Robitaille.

ROBITAILLE, Antoine, « Le posthumain », *Radio-Canada*, « Un autre regard », diffusion le 10/04/2006, [En ligne], URL : <http://www.radio-canada.ca/radio/emissions/document.asp?docnumero=19938&numero=1662>. Consulté le 02/04/2009.

<sup>87</sup> DES AULNIERS, Luce, « Pratiques rituelles du temps du mourir et formes actuelles de la belle mort », *Frontières*, vol.20, n°1, 2007, p. 25-26, [En ligne], URL : <http://id.erudit.org/iderudit/017943ar>. Consulté le 20/10/2009.

<sup>88</sup> BUSSIÈRES, Luc, « Rites funèbres et sciences humaines : synthèse et hypothèses », *op.cit.*, p.119

essentiellement à l'exclusion et à l'oubli de la réalité de la mort du cœur de la vie individuelle et sociale en la refoulant au terme de l'existence (...). »<sup>89</sup>

La disparition ou le bricolage des rites funéraires ne sont donc pas les seules évolutions concernant l'appréhension de la mort, son occultation dans la vie en société en fait aussi partie. Et cela n'empêche pas que la mort soit omniprésente au cinéma, dans les journaux, à la télévision :

« Tout le monde en convient : aujourd'hui on redécouvre le mort. Hier tabou, discrète et inculte, la mort devient désormais bavardage et omniprésente. Mais par un curieux paradoxe, la surabondance du discours n'interdit pas le déni, elle le métamorphose ». <sup>90</sup>

Déni ne veut donc pas dire invisibilité, comme le prouvent les nombreuses expositions et ouvrages sur les vanités ces dernières années<sup>91</sup>. Ce retour en lumière des vanités semble correspondre à une interrogation face à la mort à l'heure où l'humain a les moyens potentiels de maîtriser la vie.

Le corps apparaît dans les images qui nourrissent la société comme un élément remplaçable. Chaque jour, les avancées médicales sont vérifiées, tandis que l'individualisme se renforce. Les artistes Stelarc et ORLAN dénoncent l'obsolescence du corps humain, le considérant comme une chose qui ne peut rivaliser avec les technologies et machines contemporaines. Pour ces deux artistes, le corps humain, dépassé au regard des avancées technologiques actuelles, doit être adapté à son environnement. Pour ORLAN, l'humain a conçu des machines dont les performances et la longévité le dépassent, et cette comparaison explique l'obsolescence du corps humain :

« Il [le corps humain] ne fait plus face à la situation. Nous mutons à la vitesse des cafards, mais nous sommes des cafards qui ont leurs mémoires dans les ordinateurs, qui pilotent des avions, des voitures que nous avons conçu bien que

---

<sup>89</sup> DES AULNIERS, Luce, « Pratiques rituelles du temps du mourir et formes actuelles de la belle mort », *op.cit.*, p.120

<sup>90</sup> THOMAS, Louis-Vincent, *La Mort en question. Traces de mort, mort des traces*, Paris, L'Harmattan, 1991, p. 23

<sup>91</sup> Un certain nombre d'expositions et d'ouvrages ont consacré leur sujet à la vanité dans l'art contemporain depuis les années 2000, dont voici une sélection en France : *Vanités contemporaines*, [catalogue d'exposition], Musée de Soissons, Soissons, 1er mars-12 mai 2002 ; *C'est la vie ! Vanités de Pompéï à Damien Hirst*, [catalogue d'exposition], Musée Maillol, Paris, 3 février- 28 juin 2010 ; *Vanité : mort que me veux-tu ?*, [catalogue d'exposition], Fondation Pierre Bergé - Yves Saint-Laurent, Paris, 23 juin-19 septembre 2010 ; CHARBONNEAU, Anne-Marie (dir.), *Les vanités dans l'art contemporain*, Paris, Flammarion, 2005 ; QUIN, Elisabeth (dir.), *Le livre des vanités*, Paris, Regard, 2008.

notre corps ne soit pas conçu pour leur vitesse et que tout va de plus en plus vite. »<sup>92</sup>

Le fait que l'humain s'appuie sur des ressources physiques et intellectuelles extérieures le rend dépendant, donc pour garder son indépendance il doit muter. Elle considère que l'être humain a les connaissances et les moyens suffisants pour modifier le corps, ce serait donc une erreur de ne pas le faire. Dans un article daté de 1997, ORLAN va jusqu'à dire que l'ensemble de son œuvre « repose sur la conviction que le corps est obsolète »<sup>93</sup>. Dès le début de ses travaux plastiques dans les années 1960, ORLAN interroge le corps et l'utilise comme matériau de son œuvre (ill.64). Le choix d'un physique selon des critères personnels, et non médicaux ou sociaux, est une des réponses d'ORLAN à cette obsolescence. Elle se sert de cette idée pour lutter « contre l'inné, l'inexorable, le programmé, la nature, l'ADN (qui est notre rival direct en tant qu'artiste de la représentation) et Dieu ! »<sup>94</sup>. Les termes employés sont révélateurs, la plasticienne refuse son héritage naturel, son corps, car elle veut se construire son propre patrimoine. Pour cela, l'idée d'un corps obsolète lui permet d'avancer l'image d'un corps remodelé pas seulement par une transformation plastique du corps mais aussi par la modification de son essence, l'ADN, pouvant ainsi s'adapter au monde technologique futur.

ORLAN cherche à dépasser la mort en proposant son corps à un musée après sa mort. La mort est de ce fait symboliquement repoussée par l'artiste :

« « J'ai donné mon corps à l'art », car après ma mort il ne sera pas donné à la science, mais placé dans un musée, momifié. Il sera la pièce maîtresse d'une installation avec vidéo interactive. »<sup>95</sup>

La permanence de son œuvre et de son corps serait ainsi assurée, le musée s'en faisant le relais auprès du public<sup>96</sup>. Son corps aura donc définitivement et officiellement le statut d'œuvre d'art

---

<sup>92</sup> ORLAN, PLACE, Stéphane, *De l'art charnel au baiser de l'artiste : ORLAN, op. cit.*, pp. 40-41

<sup>93</sup> ORLAN, « Pour un art charnel », *La Recherche photographique*, n° 20, printemps 1997, p.28.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p.41

<sup>95</sup> ORLAN, PLACE, Stéphane, *De l'art charnel au baiser de l'artiste : ORLAN, op. cit.*, p.41.

<sup>96</sup> Cette démarche rappelle l'exposition du squelette du philosophe anglais Jeremy Bentham, aujourd'hui visible à l'*University College London*. Le philosophe avait souhaité être publiquement disséqué et ensuite présenté comme "auto-icône". A sa mort, en 1832, son squelette avait été préparé et habillé pour être conservé dans une boîte en acajou. Sa tête, en trop mauvais état avait été remplacée par une réplique en cire. Dans ce cas, il n'y a cependant

posthume, son corps devenant un bien au même titre qu'une momie. A la question de savoir ce qui motivait sa démarche de donner son corps à un musée, ORLAN a répondu que son corps serait un témoignage de son œuvre :

« Cela serait une conséquence logique de mon œuvre et qu'on ne puisse pas se débarrasser de mon corps. Et qu'au lieu de le faire disparaître il apparaisse. Cela pourrait se faire par plastination, qui est le moyen de conservation le plus adéquat dans mon cas pour montrer le corps dans son intégralité. Bien sûr il ne s'agissait pas de montrer uniquement le corps mais de créer une installation vidéo interactive pour refaire vivre au spectateur des moments de ma vie et de mon œuvre. »<sup>97</sup>

Il semble qu'être incinérée ou enterrée reviendrait pour ORLAN à faire disparaître une partie de son œuvre. L'artiste et l'œuvre ne mourraient donc jamais en un sens puisque le public verrait toujours le corps de l'artiste grâce au dispositif d'exposition et pourrait visionner des moments de sa vie parallèlement. Le choix de la plastination est intéressant car il ne s'agit pas, contrairement à Walt Disney, de penser être réveillé un jour. ORLAN veut que son cadavre soit au même titre qu'une momie visible au public, « il s'agirait d'une certaine manière d'une momie actuelle »<sup>98</sup>, pour ce qu'il peut avoir d'intérêt, c'est-à-dire la trace de sa série d'opérations performances appelée notamment « J'ai donné mon corps à l'art ». Evidemment cela reste hypothétique car il faudrait qu'un lieu de diffusion de l'art accepte ce don problématique sur bien des aspects.

## **b) Refus du fonctionnement biologique chez Stelarc et ORLAN**

Pour sa part, Stelarc semble répondre à la fragilité du corps par sa robotisation, notamment à travers la création de prothèses capables d'étendre ses capacités physiques. L'humain a, de tout temps, créé des outils, des instruments. Selon la pensée du sociologue Marshall McLuhan, il n'est pas simplement un corps biologique dans un environnement naturel ; dans son livre *Counterblast*, il explique que les technologies sont des prolongements du corps<sup>99</sup>. Cette affirmation repose sur

---

aucune démarche artistique. « Jeremy Bentham auto-icon », *UCL*, [En ligne]. URL : [www.ucl.ac.uk/museums/jeremy-bentham](http://www.ucl.ac.uk/museums/jeremy-bentham). Consulté le 04/12/2013.

<sup>97</sup> ORLAN, (*Aucun objet*) [courrier électronique]. Destinataire : Camille Prunet. 4 avril 2013. Communication personnelle.

<sup>98</sup> *Ibid.*

<sup>99</sup> MCLUHAN, Marshall, *Counterblast 1954*, Berkeley, Gingko Press, 2011, n.p.

l'idée que ce que fabrique l'homme a nécessairement pour fin d'augmenter ses capacités originelles, ainsi les ordinateurs seraient des « extensions de nos cerveaux »<sup>100</sup>. Stelarc s'inspire de ce postulat pour développer l'idée d'une technologie, comme extension de notre corps, voire même comme une de ses composantes. Il travaille l'opposition entre la chair pesante, peu adaptable et peu évolutionniste, et le cyber-espace, lieu virtuel où toutes les technologies sont possibles et où le corps est désincarné, donc malléable. Celui-ci intègre ces deux aspects, réel et virtuel, dans ses travaux tout en laissant une place centrale au corps humain vivant. Stelarc travaille sur l'opposition entre le corps physique, chair pesante et peu adaptable, et le cyber-espace, lieu virtuel où le corps est désincarné, donc malléable. L'artiste intègre ces deux aspects, réel et virtuel, dans ses travaux. Dans la performance intitulée *Handwriting Writing one word simultaneously with 3 hands* (Maki Gallery, Tokyo, 1982), l'artiste écrivait avec trois mains grâce à l'ajout d'une main artificielle fixée sur son bras droit (ill.95). Il s'agit d'une performance avec la prothèse appelée *The Third Hand*. Au niveau de l'abdomen et des jambes se trouvent des capteurs de mouvements qui permettent d'activer la main artificielle, via des électrodes. En 1982, le public assistait à cette performance de Stelarc consistant à écrire un mot avec trois mains capables de bouger en même temps. L'artiste avait choisi d'écrire le mot *evolution*, la première lettre étant écrite par une main, la deuxième par une autre et ainsi de suite. Ce mot résume ce vers quoi tendent les performances de l'artiste : la mise en place d'une évolution nouvelle du corps. La troisième main, qui est considérée comme une technologie attachée, devient presque une technologie incorporée car elle est complètement assimilée par l'artiste qui parvient à la maîtriser. Le simple fait de s'appareiller pourrait s'apparenter à un déguisement. Cependant, le fait que l'artiste se serve de cette technologie de la même façon que son corps montre son assimilation du bras artificiel et donc une modification du corps originel. Le choix des technologies utilisées par l'artiste est important, le fait de privilégier des technologies alors peu accessibles pour le public était l'occasion pour Stelarc de mettre en place son argumentaire technophile. Stelarc se met en scène torse nu, non pas tant pour montrer sa musculature cette fois que pour souligner l'adéquation entre humanité et machine. Cet artiste incarne l'exemple même d'une démarche technophile qui pense la survie de l'homme dans une fusion avec la machine.

Dans une autre œuvre intitulée *Ping Body*, présentée pour la première fois le 10 avril 1996 à l'Artspace de Sydney, Stelarc présente une performance où son corps est connecté et stimulé par les

---

<sup>100</sup> *Ibid.*

données que lui envoie Internet. En ce sens, l'artiste n'a plus de prise sur son corps, qui est contrôlé par l'ordinateur et par Internet :

« Dans *Ping Body*, [...], au lieu que ce soit des gens de différents endroits qui fassent bouger l'artiste, ce sont les données d'Internet qui font bouger le corps. »<sup>101</sup>

Dans cette performance, les données provenant d'Internet sont transformées par un logiciel en signaux qui passent par le système de stimulation musculaire, répartissant les stimulations électromagnétiques à différents endroits du corps de l'artiste. Le corps devient un instrument de mesure de l'activité existant sur le Net, il exécute une sorte de chorégraphie Internet dont les mouvements lui sont dictés par les flux de données informatiques. Sur le schéma expliquant *Ping Body* (ill.99), il porte *The Third Hand*, la prothèse attachée à son bras droit, également activée grâce à Internet. Le corps dessiné sur le schéma semble envahi de câbles, c'est donc un corps dépendant de la technologie et anonyme, car sans visage et sans sexe, qui est montré. Le schéma noir et blanc est froid, il exclut volontairement tout sentiment humain. Stelarc ne combat pas l'esthétique froide de l'informatique, mais il s'y conforme et inscrit son corps dans un univers machinique où la mort ne semble pas avoir de prise. L'artiste australien développe une réflexion, imprégnée de science-fiction, sur l'expansion et l'amélioration du corps :

« Considérer le corps comme obsolète, dit Stelarc, peut être vu comme le summum de la folie technologique ou comme la plus noble des réalisations humaines. [...] La technologie n'est plus seulement attachée, greffée, elle est également implantée. Après avoir été un conteneur du corps, elle en devient un composant. »<sup>102</sup>

Stelarc décrit une mutation humaine où l'homme s'adapte à la machine, et non plus l'inverse. Dans cet imaginaire, le corps remanié finit par être l'hôte de la machine, comme Stelarc en a fait la démonstration avec *Stomach Sculpture*.

Dans cette performance, il avale une capsule, fermée au départ, qui va se loger dans l'estomac vide de toute nourriture (ill.100). La sculpture, une fois ouverte dans l'estomac, devient sonore et

---

<sup>101</sup> GRZINIC, Marina, *Stelarc : Political Prosthesis & Knowledge of the Body*, Ljubljana, Maska & MKC Maribor, 2002, p. 27. [Je traduis].

<sup>102</sup> Cité par LE BRETON, David, « Obsolescence du corps », *Le corps mutant*, Paris, Galerie Enrico Navarra, 2000, p.19

lumineuse. Dans un second temps, une sonde vidéo est envoyée dans l'estomac pour obtenir des images de la sculpture ouverte dans l'estomac. Toutes les images vidéo sont alors projetées en temps réel sur de grands écrans pour que le public assiste en direct à l'intrusion de la sculpture dans le corps de Stelarc. Celui-ci pense que le corps humain est dépassé et pourtant il en fait son outil de travail principal, puisque toute son œuvre est centrée sur son corps. Cette façon de qualifier le corps humain paraît radicale et sans appel, cela revient à le condamner. L'artiste explique ainsi ce qu'il entend par obsolescence du corps :

« Je n'ai rien contre le corps en soi... Quand je dis le corps est obsolète, je veux dire que nous ne pourrons bientôt plus faire face à la quantité d'informations que nous impose la société dans laquelle nous vivons. Je ne veux pas dire qu'il faut le "balancer dans les poubelles du XXIème siècle" comme le dirait Mark Dery. Au contraire, le corps est pris dans un filet très complexe de sensations, d'émotions, de flux qui sont d'ordre biologique. »<sup>103</sup>

Selon Stelarc, le corps n'est pas totalement à jeter, et il y a même certains aspects du corps humain, comme les émotions, qui ne sont pas reproductibles par une machine et qui en font toute la valeur. L'obsolescence du corps ressemble à ce que Louis-Vincent Thomas nomme l'« esquivé » de la mort. C'est une forme nouvelle d'appréhension du corps qui voit dans les technologies une possibilité pour lutter contre un corps devenu inefficace, pesant, face à l'extrême volatilité et rapidité des informations, notamment.

Avant cela, les *Suspensions* (1971-1989) de Stelarc étaient déjà une mise en évidence de la fragilité du corps. Il existe cinq types de suspensions<sup>104</sup>. Les dernières actions de cette série étaient exécutées avec des crochets plantés dans la peau de Stelarc (**ill.93**) ; avant 1976, les suspensions étaient réalisées avec des cordes et des harnais. La peau retenait alors seule le corps et supportait tout son poids. Ces actions étaient parfois exécutées dans des lieux isolés et la plupart du temps le public était peu nombreux. Elles révèlent l'incapacité du corps à résister longtemps à la douleur, qui est très importante, surtout au moment de hisser ou de redescendre l'artiste. Il pouvait voir l'artiste suspendu et sa souffrance qui était visible. Dans *Seaside Suspension : Event for wind and*

---

<sup>103</sup> GRUGIER Maxence, « Stelarc », [En ligne], URL : <http://musiquescd.nexenservices.com>.

<sup>104</sup> Le site Internet de Stelarc désigne cinq types de suspensions : « 1. Sitting / Swaying event for rock suspension (Tamura Gallery, Tokyo - 11 May, 1980), 2. City Suspension (above the Royal Theatre, Copenhagen - 28th June, 1985), 3. Pull out / Pull up event for self-suspension (Tokiwa Gallery, Tokyo - 2 March, 1980), 4. Event for lateral suspension (Tamura Gallery, Tokyo - 12 March, 1978), 5. Seaside suspension : Event for wind and waves (Jogashima, Miura - 30th May, 1981). »

*waves* (Jogashima, Miura, le 30 mai 1981), son corps était suspendu au-dessus de l'eau à une structure en bois qui prenait appui sur deux rochers (ill.94). Les paquets d'eau de mer et les bourrasques de vent faisaient se balloter le corps de Stelarc, qui a tenu une vingtaine de minutes. Cette volonté de concrétiser par la souffrance l'obsolescence du corps est un moyen pour l'artiste de faire prendre conscience aux spectateurs de la performance, ou de sa trace vidéo, des limites du corps. Il le transforme en matériau afin de montrer qu'il n'est plus suffisant. Il amorce, par ces actions, l'idée d'un nécessaire couplage corps/machine.

Dans la série *MesuRages de rues et d'institutions*, entre 1972 et 1983, ORLAN a également utilisé son corps comme moyen de mesurer son adaptation aux contraintes physique de son environnement (ill.68). Le titre, en soi, révèle en partie sa démarche engagée contre les carcans sociaux de l'époque, avec le suffixe « Rages » souligné par une majuscule. Ces mesurages comparent la rue et l'institution avec le même instrument de mesure, le corps de l'artiste. Dans cette performance, il ne s'agit plus d'adapter l'environnement au corps mais, dans une logique inverse, de rendre le corps adapté à son environnement. En ce sens, l'idée d'obsolescence de l'organisme humain, telle qu'elle est entendue par ORLAN et Stelarc, est déjà esquissée dès leurs premières performances.

Cette posture sur le corps obsolescent tel qu'il est abordé par les deux artistes ORLAN et Stelarc donne une vision subjective et partielle du corps humain. Ces deux artistes ont une explication similaire de l'obsolescence somatique, physique, qui révèle que le corps n'est obsolète que dans un contexte précis : celui des nouvelles technologies. Ils s'inspirent de la mouvance technophile anglophone se basant sur la littérature de science-fiction et sur le matérialisme ambiant pour imaginer l'humain de demain, un humain couplé à la machine. L'adoption de la phrase « le corps est obsolète » par ORLAN et par Stelarc permet de se rendre compte de l'importance considérable qu'a prise la science à notre époque. Chacun de ces artistes connaît le travail de l'autre et ils n'ignorent pas avoir une position similaire sur le corps humain : « Comme moi, l'artiste australien Stelarc pense que le corps est obsolète. »<sup>105</sup> Ces deux artistes parlent beaucoup de leur travail, notamment dans des interviews, dans des conférences ou dans des articles de presse qu'ils rédigent. Leurs discours sont très construits et cohérents et ne varient que très peu. Leur démarche est tout de même différente. Pour ORLAN, la technologie est émancipatrice vis-à-vis des carcans sociaux, moraux et discursifs, tandis que pour Stelarc elle permet de s'émanciper physiquement et

---

<sup>105</sup> ORLAN, PLACE, Stéphane, *De l'art charnel au baiser de l'artiste : ORLAN, op. cit.*, p.40. Mais aussi, dans une interview parue dans *Carnal art : ORLAN's refacing, op. cit.*, p.142, ainsi que dans un article écrit par l'artiste : ORLAN, « Pour un art charnel », *op. cit.*, p.28.



intellectuellement dans l'idée de surhomme. Sur l'ancien site Internet de Stelarc, « le corps est obsolète » s'inscrivait en rouge au centre de la page d'accueil, puis le mot obsolète se mettait à clignoter. La disparition de cette mention sur le nouveau site Internet est-il le signe d'une modération de cette approche ? Un texte remplace cela, faisant l'inventaire des changements que permettent les nouvelles technologies : carte des gènes, réassignement sexuel, membre prothétique, transplantations d'organe, recodification de cellule de peau en cellule sexuel, cœur hydraulique<sup>106</sup> sans battement, la palstination, la cryogénisation, etc. Ce que les deux plasticiens désignent comme un corps obsolescent est sujet à discussion car ils évoquent plus un renouveau corporel grâce aux nouvelles technologies, capables de l'étendre ou de le fortifier, qu'un rejet du corps humain. Pour ces deux artistes, le corps humain, caduc au regard des avancées technologiques actuelles se doit d'être adapté à son environnement pour ne pas disparaître totalement. L'intervention humaine ne se limite pas à l'environnement mais se fait sur l'être vivant également, pour optimiser les résultats d'adaptation. La mort est omniprésente dans ces réflexions artistiques, mais esquivée dans le même temps par les rêves de corps tout-puissant qui animent ses démarches et qui semblent alors la balayer.

### **c) Voir le corps, espérer l'immortalité, et ne plus voir la mort.**

Si ORLAN et Stelarc sont les seuls à parler explicitement d'obsolescence du corps, d'autres artistes, comme Eduardo Kac, s'intéressent aux conséquences qu'ont les découvertes scientifiques sur notre capacité à contrôler l'évolution du corps humain et des autres êtres vivants. Le séquençage du génome humain lancé en 1990 avec le Human Genome Project a fait naître l'idée, l'espoir pour certains, que l'on allait enfin décoder l'humain et lui permettre enfin de vivre l'éternité. Cela rejoint d'ailleurs les paroles d'ORLAN lorsqu'elle s'exclame qu'il faut lutter « contre l'inné, l'inexorable, le programmé, la nature, l'ADN (qui est notre rival direct en tant qu'artiste de la représentation) et Dieu ! »<sup>107</sup> Ce fantastique engouement pour ce projet, largement médiatisé, a permis également de soulever les dangers d'une telle révélation avec les manipulations et sélections qui deviennent possibles. Comment s'emparer plastiquement de cette envie ontologique de sortir du corps, de casser les chaînes de la nature ? Sans se positionner pour ou contre l'usage des biotechnologies, mais en étant critique sur leur emploi, Eduardo Kac propose un

---

<sup>106</sup> Cœur artificiel à fonctionnement hydraulique.

<sup>107</sup> ORLAN, PLACE, Stéphane, *De l'art charnel au baiser de l'artiste : ORLAN, op. cit.*, p.41

« art transgénique ». Modifiant génétiquement des organismes vivants à des fins artistiques, il s'agit d'une « nouvelle forme artistique utilisant le génie génétique afin de créer des êtres vivants uniques »<sup>108</sup>, selon ses propres termes.

Dans *Genesis* (1999), commandé pour le festival Ars Electronica 99, il a voulu créer un gène artificiel, qu'il a appelé un « gène d'artiste ». Il a traduit en code morse une phrase tirée du livre de la Genèse, ensuite convertie en paires de bases d'ADN, trois formes de communication du plus simple, le morse, au plus complexe, l'ADN. Une phrase simplifiée de la Genèse, « Que l'homme domine les poissons, les oiseaux du ciel et tous les animaux qui rampent sur terre »<sup>109</sup>, a été choisie pour évoquer la domination de l'homme sur la nature<sup>110</sup>. Le « gène d'artiste », constitué par cette phrase codée, est implanté dans une bactérie fluorescente (utilisant la GFP ou Green Fluorescent Protein) qui mute lorsque les visiteurs allument une lumière ultraviolette par le biais d'Internet ou des postes informatique présents dans la galerie (**ill.51**). L'installation, plongée dans l'obscurité, fait participer le public à l'évolution de l'œuvre, qu'il soit sur place ou à distance grâce à Internet. Une boîte de Petri contenant la bactérie est visible grâce à un microscope lumineux et projetée en grand format sur un mur de la galerie. La lumière ultraviolette dirigée sur la bactérie fait évoluer son contenu lorsqu'elle est activée par le public. Peu à peu, par conversion en langage morse puis en langue anglaise (ou autre suivant les lieux d'exposition), la phrase de la Bible va elle aussi muter. Il y a trois projections disposées en croix sur trois murs dans la salle avec le microscope au centre : la phrase de la Genèse, sa codification en morse et l'image de la bactérie évoluant dans la boîte de Petri. Ces trois langages, « langage naturel, code ADN, logique binaire »<sup>111</sup>, se complètent et permettent métaphoriquement de lire la vie, en passant par l'informatique et son fonctionnement binaire, et d'agir dessus.

Eduardo Kac refuse l'héritage de cette phrase biblique, qui affirme la suprématie humaine sur la nature, et cherche des significations alternatives en la modifiant. L'œuvre est présentée comme un moyen de dénoncer la manipulation de la vie par l'humain et de montrer que nous y participons tous en cherchant continuellement à modifier les acquis :

---

<sup>108</sup> KAC, Eduardo, « Transformation du vivant – mutation de l'art », *L'art biotech*, catalogue d'exposition, [Nantes, Le Lieu unique, 14 mars-4 mai 2003], Nantes, Trézélan, Filigranes éditeur, 2003, p.33

<sup>109</sup> Genèse 1.26

<sup>110</sup> « Genesis », *EKAC.org*, [En ligne], URL : <http://www.ekac.org/geninfo2.html>, consulté le 10/09/2012.

<sup>111</sup> *Ibid.* [Je traduis]

« Dans le contexte de l'œuvre, la possibilité de changer la phrase est un geste symbolique : cela signifie que nous n'acceptons pas ses significations dans la forme héritée, et que de nouveaux sens émerge puisque nous cherchons à la changer. »<sup>112</sup>

Cette mutation du gène symbolise le besoin d'évolution inhérent à la vie et signifie que, concrètement, nous pouvons changer ou remettre en question nos croyances, nos héritages culturels comme physiologiques. Le titre *Genesis* renvoie aussi bien au livre de la Genèse qu'à la genèse, au sens biologique. Il métaphorise l'intérêt pour ce qui a pu concourir à la formation du vivant et la question de l'acceptation de l'inné. L'œuvre met en lumière toute la mythologie qu'a pu véhiculer l'ADN :

« Il [l'art transgénique] peut aider la culture en démasquant la croyance populaire selon laquelle l'ADN serait la « molécule maîtresse », en mettant l'emphasis sur l'organisme entier et l'environnement (le contexte). »<sup>113</sup>

L'œuvre aurait donc une fonction pédagogique, celle de faire comprendre au public que l'ADN ne détermine pas seul l'humain et le vivant en général mais que l'environnement a aussi son rôle à jouer. Si cela paraît évident aujourd'hui ça ne l'était pas dans les années 1990. Cet engouement pour le décryptage de l'ADN dit bien l'importance que nous accordons à ce qui peut expliquer notre fonctionnement et notre fin, ce monde invisible qui pourtant nous détermine. Ce que ne dit pas la phrase de la Genèse, mais que développe Eduardo Kac, c'est que l'humain peut dominer également sa propre espèce, pas seulement celles qui l'entourent. L'œuvre souligne ainsi l'envie de l'homme de maîtriser la vie pour rêver d'immortalité, et la transformation progressive de cette envie en possibilité de nos jours.

L'« esquivé » de la mort qu'évoque Louis-Vincent Thomas, et que constatent de nombreux sociologues, se profile depuis l'émergence de technologies. Toutes les découvertes que les humains ont pu faire depuis plus d'un demi-siècle et qui touchent directement la matière biologique lui permettent de mettre en œuvre certains vieux rêves, comme celui de l'immortalité. L'imaginaire autour du corps humain a donné lieu à de nombreuses représentations, nous l'avons vu. Elles se prolongent au fil des siècles et des avancées médicales pour livrer de plus en plus d'informations sur

---

<sup>112</sup> *Ibid.*, [Je traduis]

<sup>113</sup> KAC, Eduardo, « GFP Bunny », DAUBNER, Ernestine, POISSANT, Louise (dir.), *Art et biotechnologies*, Sainte-Foy (Québec), Presses de l'Université du Québec, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2005, p.177

le fonctionnement humain et, ainsi, sur la vie. L'adaptation populaire de travaux scientifiques a permis aux artistes d'avoir connaissance de ce regard scientifique sur l'homme, et de s'y confronter. La volonté de voir à tout prix l'intérieur du corps humain, mais le dégoût qu'inspirait le cadavre, a ainsi donné l'idée à un musée allemand de créer un mannequin transparent en 1930. Cette année-là, l'Homme de verre est montré pour la première fois à Dresde à l'Exposition internationale d'hygiène. Construit par un ingénieur allemand, Franz Tscharkert, pour le Musée d'hygiène à Dresde, il est « soutenu par une armature en fer et recouvert de couches superposées de Cellon – un matériau synthétique transparent – entre lesquelles étaient placés les organes internes (récupérés sur des mannequins de cire), les réseaux veineux et artériel étant peint en bleu et en rouge, le réseau nerveux en vert. »<sup>114</sup> Il ne semble pas qu'il y ait eu de squelette humain à la base, mais plutôt que la forme soit le résultat de la déformation de plaques de Cellon<sup>115</sup>. La monstration du mannequin connaît un vif succès aux Etats-Unis dès 1932 où il fait une tournée sur plusieurs années - il est surnommé *X-ray man*<sup>116</sup> à New York - puis est montré à Stockholm et Paris. Entretemps, des multiples de l'homme de verre sont créés par le Musée d'hygiène de Dresde pour répondre à la demande importante.

Dans son article sur l'homme de verre, Martin Roth cite Bruno Gebhard, ancien collaborateur du musée de Dresde, qui décrit ainsi la présentation de l'Homme de verre :

« Après cette démonstration didactique, les projecteurs éclairaient une banderole avec ces mots : "L'Homme s'émerveille devant la mer sans repos, les fleuves, le spectacle des cieux étoilés et il oublie que, de toutes les merveilles, il est lui-même la plus grande." »<sup>117</sup>

Ce modèle révèle le déplacement de la sacralité : le corps humain n'est plus sacré au sens religieux, de par son mystère originel, mais il est sacré par sa force, son fonctionnement physique et physiologique mis à jour. L'homme de verre a l'avantage d'avoir la peau transparente, ce qui donne à cet objet un aspect irréel et rêvé. Dans les années 1990, cette vision du corps humain a été poussée à ses extrêmes. En 1993, un « Homme visible » a été conçu aux Etats-Unis par des équipes

<sup>114</sup> MANDOSIO, Jean-Marc, « De la femme démontable à l'art cadavérique », *op. cit.*, p.70

<sup>115</sup> Sur ce point cependant, les versions varient. Cf. VAN DIJCK, Jose, « La plastination : le corps anatomique comme art post-moderne », *Alliage*, « Le spectacle de la technique », n°50-51, 2002

<sup>116</sup> Le rayon X est une découverte du physicien allemand Wilhelm Röntgen (prix Nobel) en 1895 qui a profondément marqué les esprits contemporains.

<sup>117</sup> ROTH, Martin, « L'homme de verre », *Terrain*, « Le corps en morceaux », n°18, mars 1992. [En ligne]. Mis en ligne le 05/07/2007. URL : <http://terrain.revues.org/3036>. Consulté le 06/01/2012.

de chercheurs américains, à l'initiative de la Bibliothèque nationale américaine de médecine – US National Library of Medicine –, permettant là aussi de « voir » l'intérieur du corps humain. Le cadavre d'un condamné américain, congelé après sa mort, a été découpé en plus de mille tranches d'un millimètre d'épaisseur, scannées et numérisées pour en permettre le téléchargement. Depuis le XIX<sup>ème</sup> siècle, des photographies témoignent de crânes ou de corps entiers découpés en tranches à des fins médicales. Le résultat contemporain est saisissant de réalisme, c'est un corps virtuel en trois dimensions et en couleur qui permet de naviguer dans le corps humain. Il est possible d'aller de l'extérieur vers l'intérieur du corps et inversement, et de voir extrêmement précisément certains détails. Selon le site internet de la Bibliothèque, ce projet « est la création de représentations tridimensionnelles complètes, anatomiquement détaillées, de corps humains masculin et féminin normaux. »<sup>118</sup> En effet, ils ont fait de même avec le cadavre d'une femme quelques années après. Ces corps découpés par une technologie de pointe montrent le degré de technicité atteint, le corps plus visible et lisible que jamais. La santé, par cette connaissance de plus en plus profonde du corps humain, sert une longévité de plus en plus grande, car la santé, désormais, est un droit de l'homme<sup>119</sup>.

En Occident, la prégnance de la religion chrétienne dans l'accompagnement de la mort depuis le Moyen Age jusqu'au début du XX<sup>ème</sup> siècle est visible dans l'abondante iconographie sur ce motif. Les artistes contemporains, y compris les plus fermes partisans d'une fusion entre homme et robotique, s'appuient sur ces images qui fondent l'imaginaire commun de la mort. ORLAN et Wim Delvoye montrent cependant l'évolution de la signification de certaines images évoquant auparavant un enseignement, une morale sur les rapports à la mort, mais qui, de nos jours, ont pris désormais de nouvelles significations avec l'affirmation des biotechnologies. La mort est

---

<sup>118</sup> « The visible man. Overview », [En ligne]. Mis en ligne le 11/09/2003, mis à jour le 27/07/2011. URL : [http://www.nlm.nih.gov/research/visible/visible\\_human.html](http://www.nlm.nih.gov/research/visible/visible_human.html). Consulté le 06/01/2012. [Je traduis].

<sup>119</sup> « Si le maître mot du XVIII<sup>e</sup> siècle était le bonheur et celui du XIX<sup>e</sup> siècle la liberté, celui du XX<sup>e</sup> siècle est la santé. En affirmant en 1949 le droit à la santé reconnue comme une préoccupation universelle, l'Organisation mondiale de la santé a doté le XX<sup>e</sup> siècle d'un nouveau droit de l'homme. [...] La définition OMS, indiquant un état de complet bien-être physique, mental et social, est devenue une référence incontournable. Donnant le pas à la notion positive de santé sur l'absence de maladie ou de handicap connu, elle propose un nouvel idéal, mais un idéal difficilement accessible. [...] La santé est devenue la vérité et aussi l'utopie du corps, enjeu de l'ordre social et d'un ordre international à venir, plus équitable et plus juste, dans l'ensemble du monde. »

MOULIN, Anne-Marie, « Le corps face à la médecine », COURTINE, Jean-Jacques (dir.), *Histoire du corps*, vol.3, *op.cit.*, p.17-18

« esquivée », non pas dans les images, au contraire, mais dans la nouvelle symbolique qui y est désormais associée. Jun Takita souligne, avec le motif du cerveau, les enjeux des liens à l'environnement qui se jouent dans une pensée qui, si elle sert avant tout l'espèce humaine, ne peut se passer de réfléchir sur son interaction avec l'environnement. Alors que le corps est le véhicule d'utopies qui se sont émancipées comme lui du joug de la religion, l'idée transparaît que les découvertes scientifiques arriveront, tôt ou tard, à repousser le spectre de la mort. Si les deux visions technophiles et chrétiennes s'opposent sur les questions de la mort et de la vie, elles ont tout de même tendance à vouloir contrôler le corps et ses usages, et à l'assimiler à un objet. Penser l'être vivant uniquement dans sa fonction utilitaire amène à le comparer également aux objets inanimés tels que des machines, des ordinateurs. C'est ce que les démarches d'ORLAN et de Stelarc montrent bien : le vivant n'a plus de spécificité et doit répondre de la concurrence des machines et autres nouvelles technologies aux capacités démultipliées. La génétique est ainsi un domaine scientifique qui permet bien des manipulations sur le vivant pour adapter potentiellement les êtres aux désirs et besoins humains. Cela permet ainsi d'éviter de penser la mort, entièrement pris dans une bataille pour l'immortalité, où l'humain n'hésite plus à aller au-delà des limites et des frontières pour sortir de sa condition.

## **B. Perméabilité des frontières entre vie et mort**

L'ambiance technologique des sociétés occidentales inspire certains artistes plus que d'autres. Ils se confrontent aux outils biotechnologiques pour questionner ou affirmer une position relative à la manipulation du vivant et ses conséquences, connues, prévisibles ou inconnues. On est donc dans une logique en cascade, la science infuse dans l'imaginaire social dont s'imprègnent les artistes. Savoir s'il est bon de mourir ou non finit par être un sujet de débat anticipant un possible futur. Un certain courant de pensée, désigné sous plusieurs termes plus ou moins similaires tels que posthumain, transhumanisme, extropie, attire des personnalités et des personnes intéressées par l'idée de refuser le corps actuel et voulant s'assurer qu'ils pourront vivre en pleine forme longtemps, si ce n'est indéfiniment, même si pour cela il faut radicalement changer le corps ou changer d'enveloppe. Se trouvent donc posés plusieurs problèmes qui font lentement mais

sûrement évoluer la position de l'humain face à la mort. Le flux, comme élément mécanique indispensable à la vie, est investi, surinvesti pour améliorer les êtres vivants ou en tester les limites. Les œuvres qui vont être étudiées ci-après interrogent la question de l'humanité sous différentes formes : qu'est-ce qui définit l'humanité et enfin quelles sont ses limites physiques et psychologiques ? En effet, si la vie n'est pas clairement définie comment savoir où commence la mort ? Un organisme qui n'est plus qu'un assemblage complexe d'informatique et de matériaux biologiques est-il vivant ? La façon dont l'organisme vivant tend à être appréhendé sur le plan de la santé de façon fragmentée n'est pas sans conséquence : « le médecin traite un organe, un dysfonctionnement, et non plus la personne ni même le corps du malade. »<sup>120</sup> Cette approche localiste, et pas seulement individualiste, du corps a des répercussions sur les rapports que les individus entretiennent avec leur corps. Ainsi, l'humain a une vision fragmentée du corps humain qui facilite la modification de certaines parties du corps. Comment des œuvres peuvent inviter à ce type de questionnements, dont il est difficile de dire, vu la rapidité de certaines avancées biotechnologiques, s'il relève de la science-fiction, de l'anticipation ou d'un futur proche ?

## 2. Éléments de dialogue

### 2.1 Pensées posthumaines et rêves électriques

Refuser la mort, voici un des leitmotifs d'une époque qui est face à un paradoxe : la peur de manipulations génétiques qui dénatureraient définitivement l'ensemble des êtres vivants, tandis que la longévité de l'humain est inexorablement allongée grâce aux médicaments et aux soins préventifs multiples. Ainsi, quelles que soient les décisions à venir, il est déjà certain que la longévité pousse l'homme à repenser son rapport à la vie : il travaille plus longtemps, prend des médicaments, peut envisager plusieurs vies, ... C'est ce sur quoi se penchent les œuvres d'ORLAN et de Stelarc, précédemment évoquées. Mais comment les artistes conçoivent-ils l'humain, le vivant et la mort, à l'heure où leurs définitions ne sont plus si nettes ? Avant de se pencher sur les œuvres, nous allons voir l'importance de la pensée technophile en ce qu'elle peut faire bouger l'appréhension sociale de la mort et du vivant, qui dépend ontologiquement de la façon dont l'humain a de se percevoir.

---

<sup>120</sup> FAURE, Olivier, « Le regard des médecins », CORBIN, Alain (dir.), *Histoire du corps*, vol.2, « De la Révolution à la Grande Guerre », Editions du Seuil, Paris, 2005. p.18

### a) Des bases de pensées mécanistiques et utilitaristes.

La course aux technologies intégrées, aux prothèses bioniques et autres puces électroniques et biocompatibles, largement assumée aux Etats-Unis, nourrissent un imaginaire mêlant rêve d'immortalité, de fusion homme/machine, d'humain plus performant, et peut-être, à terme, une autre forme d'humanité. C'est exactement ce à quoi se préparent les partisans du posthumanisme, une pensée technophile née aux Etats-Unis. Le posthumanisme, qui a connu son apogée dans les années 1990 sur la côte californienne, prône un développement de l'humain pour qu'il puisse encore évoluer et repousser la mort. Voici les définitions de « posthumanisme » et « transhumanisme » données dans l'*Encyclopedia of bioethics* :

« Transhumanisme et posthumanisme sont des points de vue, ou philosophies, qui sont en faveur d'une réponse affirmative à ces questions [longévité augmentée, immortalité physique, extension des capacités fonctionnelles humaines] et regardent au-delà vers le jour où les homo sapiens auront été remplacés par des êtres supérieurs biologiquement et technologiquement. »<sup>121</sup>

La pensée posthumaine repose sur diverses philosophies dans sa construction intellectuelle et les idées qu'elle présente sont un amalgame de ces courants de pensée. On retrouve les idéaux philosophiques des Lumières jusqu'à Deleuze et Guattari au XX<sup>ème</sup> siècle, pour servir le propos qui tend à faire du corps humain un objet maîtrisé et maîtrisable.

L'influence des technologies nouvelles dans la tendance actuelle à « machiniser » l'homme est limitée puisque l'idée d'un homme-machine existait bien avant. Un essai intitulé *L'Homme-Machine*, édité anonymement en 1748, mais dont l'auteur est reconnu comme Julien Offroy de La Mettrie, est le premier texte comparant l'homme à une machine. Le médecin philosophe prend le

---

<sup>121</sup> HOOK, C. Christopher, « Transhumanism and Posthumanism », POST, Stephen G. (dir.), *Encyclopedia of bioethics*, 2004 [3<sup>ème</sup> édition], New York, MacMillan Reference USA, Thomson-Gale, p.2517. [Je traduis]

Cela rejoint la définition proposée par Jérôme Lemarié dans la revue du MIT, *Technology Review* : « Le « transhumanisme » est un mouvement philosophique et culture futuriste, voire messianique, qui défend la croyance selon laquelle la science et la technologie pourraient améliorer fondamentalement les performances physiques, mentales et émotionnelles des êtres humains. Plus encore, elles permettraient de vaincre le vieillissement et la mort. » LEMARIE, Jérôme, « Le projet transhumaniste : vers la création de l'homme artificiel », *Technology Review*, « La fusion homme-machine », n°5, janvier-février 2008, p.45



parti de concevoir le corps comme une horloge dont le fonctionnement ne serait plus si mystérieux : « Le corps humain est une machine qui monte elle-même ses ressorts : vivante image du mouvement perpétuel. »<sup>122</sup>. Chez La Mettrie, l'Homme-Machine semble résulter en partie de la nouvelle vision du corps humain qui tend à se développer à mesure des découvertes médicales. Les automates, depuis l'Antiquité, ont peuplé l'imaginaire humain, avec une résurgence forte et continue depuis le 14<sup>ème</sup> siècle. Les précurseurs de l'Internet et les technoprophètes qui sont à l'origine de ces démarches prospectives sur l'homme de demain ont cherché un vocabulaire et des pensées pouvant enrichir leur pratique. Ces acteurs ont su impulser et populariser une réflexion et un point de vue particulier sur l'avenir de l'homme et du corps humain, en s'appuyant sur ces nombreux textes assimilant l'humain à la machine depuis le XVIII<sup>ème</sup> siècle. C'est ainsi que les premiers utilisateurs du Net ont appelé le réseau BwO Zone (BodywithoutOrgans Zone) en référence au « corps sans organe » de Deleuze et Guattari. Derrida, Baudrillard, Virilio ou encore Foucault inspirent également les premiers utilisateurs d'Internet :

« Les textes français fournissent le moyen d'élucider grâce à *la théorie* un outil encore peu analysé. On va y puiser phrases ou concepts permettant de thématiser le réseau, d'en décrire les mécanismes, de montrer même que son fonctionnement serait comparable à celui de la pensée théorique française – homologie récurrente de la toile et de la théorie, d'un vecteur de diffusion technique et d'un corpus de textes philosophiques, dont on retrouve maints exemples sur les sites web de *French Theory* [...]. Les auteurs français sont présentés l'un après l'autre comme les prophètes du grand réseau – au premier rang Deleuze et Guattari, dont le motif botanique du *rhizome*, ce réseau souterrain et non hiérarchique de tiges à liaisons latérales, annoncerait exactement l'Internet. »<sup>123</sup>

Afin de faire de l'informatique un outil capable de proposer des interactions entre humains, ses métaphores empruntent au vocabulaire biologique. Mais le posthumanisme ne se limite pas à l'informatique et s'intéresse à toutes les nouvelles technologies à même de faire advenir le rêve d'un homme immortel et aux capacités décuplées.

Dans un ouvrage intitulé *Demain les post-humains*, Jean-Michel Besnier propose un essai sur la posthumanité, et ses conclusions ne sont guère optimistes. L'auteur déclare que les utopies posthumanistes dépossèdent l'homme de son envie de se réaliser, elles ne lui proposent, dans le

---

<sup>122</sup> LA METTRIE, Julien Offroy de, *L'Homme-Machine*, Paris, Denoël, 2006 [1748], p. 152

<sup>123</sup> CUSSET, François, *French Theory : Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux Etats-Unis*, Paris, La Découverte, 2003, p.265-266

meilleur des cas, qu'un « remodelage rédempteur »<sup>124</sup>. La technologie serait une tentation pour l'homme de céder à sa faiblesse naturelle : « l'homme envie le pouvoir des machines au même titre qu'il aspire à l'inconscience tranquille des animaux »<sup>125</sup>. La conclusion est que les transhumanistes (assimilés ici aux posthumanistes) n'aiment pas l'homme, selon J.-M. Besnier :

« Les transhumanistes n'aiment pas l'homme ; ils veulent le dépasser. [...] Ils veulent le dépasser en le niant et en lui donnant une postérité d'où auront été supprimées la naissance, la maladie et la mort qui le définissent essentiellement. »<sup>126</sup>

Le concept de posthumain propose une rupture dans l'évolution de notre espèce pour le philosophe ; cependant, sa position contre le posthumanisme ne permet pas de voir les grandes questions que soulève cet attrait pour l'immortalité. Il consacre son ouvrage à la question de la posthumanité sans jamais distinguer entre transhumanistes, posthumanistes et extropiens. Or, il existe une légère gradation entre leur position qui peut être intéressante à mettre en avant pour mieux comprendre la motivation et les objectifs de chacun. Si le vivant se définit par la naissance, la maladie et la mort, l'envie ontologique de repousser la mort n'est pas propre au posthumanisme, bien que ses partisans en fassent la clé de voûte de leur édifice de pensée. La théoricienne Katherine Hayles minimise la portée de la pensée posthumaine :

« Le posthumain ne signifie pas réellement la fin de l'humanité. Cela signale plutôt la fin d'une certaine conception de l'humain, une conception qui pourrait être appliquée au mieux à une fraction de l'humanité qui a la santé, le pouvoir et le loisir de se concevoir comme des êtres autonomes exerçant leur volonté par leur seul intermédiaire et leur choix personnel. »<sup>127</sup>

Mais les biotechnologies et les possibilités de modifier son corps se sont développées et deviennent de plus en plus facilement accessibles. La question est donc de savoir si l'homme rêve de vivre comme humain plus longtemps. Ou rêve-t-il de faire évoluer son espèce vers une autre forme ?

---

<sup>124</sup> BESNIER, Jean-Michel, *Demain les post-humains. Le futur a-t-il besoin de nous ?*, Paris, Hachette, 2009, p.77

<sup>125</sup> *Ibid.*, p.74

<sup>126</sup> DE GRAEVE, Cyril, « Aujourd'hui les post-humains », interview de Jean-Michel Besnier, *CHRONIC'ART*, n°53, p.20

<sup>127</sup> HAYLES, N. Katherine, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago, University of Chicago Press, 1999. [Je traduis]

Les discours technophiles varient suivant les courants de pensées dans lesquels ils s'inscrivent : posthumain, transhumain, extropien. L'extropie est un sous-courant de ce mouvement d'opinion plus vaste qu'est le transhumanisme. Le transhumanisme représente en quelque sorte la phase qui précède le posthumain. Il se définit comme un mouvement culturel et intellectuel qui réfléchit à l'amélioration de la condition humaine, notamment sur le plan de la vieillesse, de la mort, et des capacités mentales. Le mouvement étudie les promesses, le danger et les questions morales liées à l'usage des nouvelles technologies utilisées dans ce but<sup>128</sup>. Les Extropiens<sup>129</sup> (parmi eux Marvin Minsky, pionnier de l'intelligence artificielle et Hans Moravec, roboticien) ont su soutenir avec conviction et de façon organisée leurs positions, qui existaient déjà de façon souterraine, dans les années 1990, parmi les enthousiastes d'Internet et des nouvelles technologies. Le transhumanisme est plus modéré que le posthumain et intervient dans une période transitoire, qui est déjà celle que nous vivons pour le neurobiologiste Laurent Alexandre :

« En fait, on peut même dire qu'en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle, nous sommes déjà des transhumains. La science nous a permis d'augmenter doucement notre espérance de vie. Nous avons des médicaments efficaces pour de nombreuses pathologies, des prothèses pour réparer nos genoux, nos hanches, nos artères, nos veines, les valves de notre cœur, nos dents ou nos os. Nous savons greffer une main, un cœur ou même un visage. Nous avons créé des prothèses, comme les lentilles de contact, ou des machines comme le pacemaker, pour lutter contre nos imperfections physiques. »<sup>130</sup>

On ne sait donc pas si la modification de l'humain a pour but premier d'augmenter sa longévité, qui passerait par une évolution de l'espèce, ou s'il s'agit d'abord de le faire muter, avec la possibilité que ça entraîne une meilleure longévité. La pensée posthumaniste, que développent assidûment N. Katherine Hayles, Robert Pepperell, Ray Kurzweil, Hans Moravec, Max More ou encore Nick Bostrom, fait l'objet de nombreuses définitions. Voici la définition qu'en donnait le site Internet posthuman.com, aujourd'hui fermé, repris par Ollivier Dyens dans son ouvrage *La condition inhumaine. Essai sur l'effroi technologique* :

<sup>128</sup> « Transhumanist FAQ », *Humanity+*. [En ligne]. URL : [http://humanityplus.org/philosophy/transhumanist-faq/#answer\\_19](http://humanityplus.org/philosophy/transhumanist-faq/#answer_19), consulté le 6 mars 2013

<sup>129</sup> Création de l'Extropian Institute en 1991, l'institut a fermé ses portes en 2006. Le site Internet reste actif.

*Extropy Institute*. [En ligne]. URL : <http://www.extropy.org/>. Consulté le 12/08/2013.

<sup>130</sup> ALEXANDRE, Laurent, « Transhumain oui. Posthumain non. », *Revue du Cube*, « Après l'humain », n°4, avril 2013. [En ligne]. URL : <http://www.cuberevue.com/transhumain-oui-posthumain-non/2293>. Consulté le 13/04/2013.

« Que veut dire « posthumain » ? Il décrit un être doué de sensation qui débute comme humain ou comme esprit ayant une façon de penser humaine – et puis par l'utilisation de technologie évolue vers quelqu'un qui n'est plus humain. Un tel posthumain n'existe pas actuellement, donc une description plus détaillée de ce à quoi ils pourraient ressembler ou de ce à quoi ils pourraient penser et se comporter est pure spéculation. Cependant, c'est une erreur commune que les gens pensent que ne plus être humain signifie ne plus avoir d'humanité. »<sup>131</sup>

Ainsi, tous les posthumanistes semblent d'accord sur le fait que l'humain qu'ils imaginent demain n'est plus l'humain d'aujourd'hui, même s'ils ne savent pas si ce sera visible extérieurement ou non. Ils semblent également tous attachés à l'idée d'humanité (*humane* en anglais), qui ne serait ainsi pas lié à l'état d'humain.

### **b) La fusion de l'homme et du non-vivant (électrique ?)**

Cet imaginaire se retrouve dans les œuvres de Stelarc, qui ne s'inscrit pas dans une visée purement posthumaniste, mais dont certaines positions sur l'évolution de l'humain sont proches. Cette façon singulière de penser l'homme implique une certaine vision de ce qui peut être entendu comme « vivant » et « mort », comme nous allons le voir. Dans son projet intitulé *Exoskeleton* (1998), Stelarc apparaît pris dans l'armature d'une structure métallique à six pattes qui peut marcher (ill.97). Le corps de l'artiste est sur une table rotative au centre de la structure, qui lui permet de tourner. Il porte un exosquelette sur le haut du corps et les bras. Le bras gauche est augmenté d'un bras avec manipulateur pneumatique, *The Third Hand* (ill.96). Les mouvements de ceux-ci sont à l'origine de la production de sons. Ils sont générés également par l'amplification du bruit lors de l'impact des jambes de la machine sur le sol. L'artiste porte, en plus, des capteurs sonores sur tout le corps : un capteur pour les ondes du cerveau, un autre pour l'inclinaison de la tête, un pour les battements cardiaques, un sur l'avant-bras pour la flexion du muscle, un capteur à ultra-sons pour la pression artérielle et bien d'autres. Tout cela produit le son mixé entendu pendant la performance. Ainsi, les bruits de la vie organique deviennent publics. Simultanément, la performance est filmée et retransmise sur un écran visible derrière l'artiste. Des caméras vidéo prennent le corps sous différents angles, les images sont projetées en temps réel sur ce grand écran et directement mixées. Par ailleurs, la lumière est très forte et se focalise sur la machine et l'artiste, qui évoluent dans un lieu vide de tout autre élément.

---

<sup>131</sup> DYENS, Ollivier, *La condition inhumaine. Essai sur l'effroi technologique*, Paris, Flammarion, 2008.

Lors de la performance, le public n'avait pas le regard attiré par un décor quelconque ou par un vêtement car l'artiste est vêtu de noir (il est soit nu soit en vêtements noirs pour la plupart de ses actions). Il choisit donc une mise en scène épurée pour focaliser l'attention du public sur la performance. Il montre un corps modifié par la technologie, comme une étape indispensable pour l'homme, une stratégie d'évolution nécessaire. Les performances sont évolutives puisqu'il les rejoue parfois sur plusieurs années. Différents éléments contribuent à une lecture très technophile de sa position. Dans ses interviews comme sur son site Internet, Stelarc répond aux questions sur ses performances en parlant *du* corps et non de *son* corps, comme à propos d'*Exoskeleton* : « Le corps est placé sur une table rotative, lui donnant la possibilité de tourner autour de son axe »<sup>132</sup>. Le fait d'utiliser son propre corps ne prend pas une signification particulière pour Stelarc, il précise que c'est le seul moyen qu'il ait de travailler sur un corps humain vivant :

« En fait, la raison pour laquelle mes performances sont centrées sur ce corps en particulier c'est parce que c'est difficile pour moi de convaincre d'autres corps de subir des expériences assez dangereuses, difficiles et parfois douloureuses. Ce corps est seulement l'accès pratique à un corps pour des actions particulières et des performances. »<sup>133</sup>

Stelarc utilise donc son corps pour des raisons pratiques car ce qui l'intéresse ce n'est pas le fait de travailler son propre corps mais un corps. Le choix de Stelarc quant à l'utilisation de son propre corps dans son œuvre paraît déterminé par des contraintes extérieures plus que par un engagement personnel. Le corps de l'artiste se fait le symbole du corps humain, sur sa possible évolution voire fusion avec la machine. Que ce soit par l'approche plastique ou par son implication corporelle, la performance paraît très froide et entièrement dédiée à la prouesse technique. Le corps est un matériel au même titre que la glaise ou la peinture, un matériel susceptible d'être transformé.

Le corps virtuel est une des options possibles pour pallier l'immortalité physique. Stelarc travaille sur cette idée dans ses performances, comme *Ping Body* ou *Movatar*<sup>134</sup>. Dans ce dernier

---

<sup>132</sup> « Exoskeleton », *Stelarc.org*. [En ligne]. URL : <http://stelarc.org/?catID=20227>. Consulté le 12/05/2012. [Je traduis]

<sup>133</sup> ATZORI, Paolo, WOOLFORD, Kirk, « Extended-body : Interview with Stelarc », *C-Theory*, [En ligne], mis en ligne le 06/09/1995, URL : <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=71>. Consulté le 05/12/2008. [Je traduis]

<sup>134</sup> La première performance a été réalisée pour la manifestation *Cybercultures* le 19 août 2000 à la Casula Powerhouse, Casula, Australie. Elle ne semble pas avoir été exécuté à nouveau depuis.

« Biography », *Stelarc.org*, [En ligne], URL : [http://stelarc.org/media/pdf/Stelarc\\_\\_Performances-Projects-Exhibitions-and-Presentations.pdf](http://stelarc.org/media/pdf/Stelarc__Performances-Projects-Exhibitions-and-Presentations.pdf)

projet, l'artiste inverse l'idée de *motion capture* (la capture de mouvements). Ce n'est plus l'homme qui anime, grâce à des capteurs et à un système informatique, un corps virtuel, mais un avatar qui anime l'homme. L'avatar est animé par une intelligence artificielle, il est alors capable de comportements évolutifs (bien que limités). L'artiste porte sur le torse une sorte de prothèse, interface entre lui et l'ordinateur. Le corps est séparé entre le torse, dont la prothèse gère les mouvements créés par l'avatar, et les jambes qui sont libres. Elles peuvent ainsi moduler le comportement de l'avatar grâce à des dispositifs informatiques de rétroaction. Dans cette œuvre, l'humain renonce partiellement à son autonomie. Il devient hôte d'une forme de vie virale pour permettre à une entité virtuelle de venir habiter l'espace physique. Ce type de démarche évoque fortement les récits de science-fiction, et si sur le plan plastique cela reste peu intéressant, cela soulève néanmoins des questions sur ce qui constitue la vie.

L'œuvre de Stelarc fait notamment penser au film *Ghost in the Shell*<sup>135</sup>, dans lequel le contenu du cerveau humain réussit à être transmis sous formes de données informatiques pour être insérées dans un corps bionique. Cet imaginaire qui mêle possibilité scientifique et fiction a été popularisé par ce type de films. *Ghost in the Shell 2 : Innocence* est sorti à la fin de l'année 2004 en France. Dans ce manga japonais pour adultes, les humains sont minoritaires et sont entourés de cyborgs (esprit humain prenant place dans un corps entièrement mécanisé) et de poupées (robot sans composante humaine). *Innocence* se déroule en 2032, un détective cyborg, nommé Batou et travaillant pour une agence gouvernementale, enquête sur un robot femelle. Cette poupée aux traits humains, créée comme compagne sexuelle, tue ses propriétaires suite à un dysfonctionnement (ill.80). Le réalisateur Oshii Mamoru présente un monde où l'humanité est désormais absente, les robots-poupées sont le résultat technique de l'homme qui s'est laissé détruire par ce qu'il a engendré. L'homme s'est fondu dans le miroir symbolique de la poupée-robot et s'est finalement oublié. Une des affiches du film permet de comprendre le synopsis : « Le jour où les machines auront des sentiments, qui décidera ce qui est humain... » (ill.79). Le réalisateur part du postulat que le corps est obsolète, sur le site internet du film il déclarait : « Avec les téléphones portables et l'Internet, les perceptions des gens se sont étendues, mais ils ignorent que cela a rendu leur corps obsolète. »<sup>136</sup> Selon lui, nous devons accepter d'ouvrir notre vision de l'homme, en acceptant l'idée de coexister avec d'autres formes de vies. Mais comment savoir si l'humanité est finie ? A partir de

---

<sup>135</sup> Deux films animés ont été réalisés par Oshii Mamoru à partir d'un manga éponyme : *Ghost in the Shell* (1995) et *Ghost in the Shell 2 : Innocence* (2004).

<sup>136</sup> Sur l'ancien site Internet dédié au film. [Je traduis]

quel pourcentage de technologie insérée n'est-on plus humain ? Dans son livre *How We Became Posthuman*, Katherine Hayles donne les caractéristiques du posthumain :

« Dans le posthumain, il n'y a pas de différences essentielles ou de démarcations absolues entre existence corporelle et simulation informatique, mécanisme cybernétique et organisme biologique, technologie robotique et objectifs humains. »<sup>137</sup>

Cette affirmation est largement reprise dans les articles ou ouvrages consacrés aux posthumains. Il semble alors impossible de distinguer l'humain d'un assemblage complexe humain/machine. Dans un article de Jennifer Attaway sur le posthumain, la définition de l'humain est interrogée en s'appuyant sur l'ouvrage *Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques ?* de Philip K. Dick :

« L'interaction entre les êtres humains et les machines intelligentes a remis en question la compréhension traditionnelle de ce que signifie être "humain." La présence intrusive et persuasive de la technologie a pour résultat une condition posthumaine : un état dans lequel il y a un effondrement continu de l'homme et de la machine. Tout au long de sa nouvelle, *Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques ?* ?, Philip K. Dick repense l'identité humaine à travers le positionnement des êtres humains pris dans une réalité technologique qui déplace le corps biologique et la spontanéité des sensations humaines. »<sup>138</sup>

Dans l'ouvrage de K.Dick, la frontière entre humain et androïde est de plus en plus glissante au fur et à mesure du roman. Le test de Voigt-Kampff qui mesure l'empathie, seul moyen de distinguer l'humain de l'androïde, ne suffit plus. Ce test fait penser au vrai test de Turing, inventé en 1950, pour évaluer si un ordinateur pense. Le protagoniste du roman se rend compte que ce qui diffère vraiment entre humain et androïde est l'importance attachée aux animaux. Paradoxalement, les humains sont plus attachés aux animaux, y compris les robots, qu'aux androïdes qu'ils ont eux-mêmes conçus. Les vrais animaux, devenus rares après la dernière guerre nucléaire, valent très chers et sont très recherchés, montrant ainsi l'attachement des humains aux animaux. La nature, quasiment disparue à cause des radiations, manque aux humains, comme le souligne ironiquement le titre. L'environnement apparaît alors dans sa fonction régulatrice, une fonction qui ramène au

---

<sup>137</sup> HAYLES, N. Katherine, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, Chicago University of Chicago Press, 1999, p.3. [Je traduis]

<sup>138</sup> Jennifer Attaway est professeur assistante en anglais à l'Empire State College, Etats-Unis.

ATTAWAY, Jennifer, « Cyborg Bodies and Digitized Desires: Posthumanity and Phillip K. Dick », *Reconstruction*, Volume 4, n° 3, été 2004. [En ligne]. URL : <http://reconstruction.eserver.org/043/attaway.htm>. Consulté le 19/05/2012. [Je traduis]

cycle biologique constitué de la naissance et de la mort et donne ainsi un rythme, un but à l'humain pendant sa vie. De la même façon, *Innocence* ne manque pas de souligner cette ambiguïté entre humain et non-humain. Les personnages font parfois de longs monologues relatifs à ce qui définirait l'humanité. Cette confusion entre humain et machine participe à l'idée d'une nécessaire redéfinition de l'humain. Cependant, l'environnement entièrement artificiel du film ne semble pas être source de nostalgie, sans doute car il ne reste déjà plus d'humains entièrement biologiques.

### **c) Mondes artificiels : quelle cohabitation entre vivants et non-vivants ?**

Ainsi dans les imaginaires de science-fiction, l'humain n'évolue pas seul, il fait évoluer son environnement végétal et animal également. Dans une installation portant le titre de *The Eighth Day* (*Le Huitième Jour*) conçue entre 2000 et 2001, Eduardo Kac a créé un microcosme contenant des formes de vie hybrides (ill.50). La référence biblique du titre est une façon pour l'artiste de poser la question de l'humain démiurge. Son installation est plongée dans la pénombre, avec un socle surmonté d'un dôme transparent en plexiglas nimbé d'une couleur bleutée au centre de la salle. Eduardo Kac a rassemblé, sous cette cloche, un robot ou biobot, des souris, des plantes, des poissons et des amibes (êtres vivants unicellulaires), tous fluorescents. L'idée est de mettre des éléments hybrides dans un espace fermé pour regarder comment cet écosystème réagit. En effet, les laboratoires utilisent largement la fluorescence dans leur test, pour marquer une cellule par exemple, et créent ainsi de nombreux animaux fluorescents. Il imagine donc un monde où ces créatures vivraient ensemble. Une lumière ultraviolette permet de voir à l'œil nu la fluorescence des êtres vivants dans lesquels le gène de la GFP (comme pour *Genesis*) clonée a été introduite. Le biobot a six jambes qu'il peut bouger grâce à son "cerveau" composé d'une colonie d'amibes fluorescentes qui sont contenues dans un bioréacteur transparent. Le robot a des mouvements ascendants ou descendants, malheureusement presque imperceptibles, lorsqu'il y a un changement dans la colonie d'amibes et que celles-ci se divisent. Le public peut interagir sur son système audiovisuel connecté à Internet et décider de filmer telle ou telle partie du dôme du point de vue du biobot. Pour le public présent sur place, il y a ainsi deux points de vue possibles de l'installation : ce qu'il voit à travers le dôme et ce qu'il voit sur l'écran de l'ordinateur placé à proximité du dôme. L'ordinateur retransmet les images des deux caméras miniatures placées sur le robot et des quatre webcams situés à l'intérieur et à l'extérieur du globe.



L'installation que propose Eduardo Kac n'a pas de fonction scientifique, même s'il s'en inspire fortement, et n'est pas très complexe techniquement. Comme l'écrit Dan Collins, dans un article consacré à *The Eighth Day*<sup>139</sup>, le principe d'un environnement mis sous cloche évoque fortement le grand projet américain appelé *Biosphere 2*, le plus grand système écologique fermé jamais construit. Au milieu des années 1980, à près d'une heure de voiture de Tucson, un complexe appelé *Biosphere 2*<sup>140</sup> a été construit par une société privée pour la recherche et le développement d'une technologie de survie en cas de colonisation de l'espace, hors de la Terre (considérée comme la biosphère 1). Il n'y a eu que deux missions de simulation de vie dans cette atmosphère. La première a eu lieu en 1991, une équipe de huit « biosphériens » était entrée dans la Biosphère et y avait vécu deux ans. Cette biosphère, qui appartient aujourd'hui à l'Arizona State University, permet de simuler la vie à grande échelle, on y trouve une forêt tropicale humide, un océan avec sa barrière de corail, une mangrove, etc. Cette énorme serre s'étend sur plus d'un hectare et plus de deux milles mètres carrés et contient toute la technologie nécessaire à la reconstitution de cinq écosystèmes différents en complète autonomie. Lorsqu'en 2000 et 2001, Eduardo Kac conçoit à petite échelle son œuvre dans laquelle le globe de plexiglas n'est pas hermétiquement fermé, il est déjà très loin de ce que peut effectivement la science. Sa connaissance scientifique, son équipement, sont insuffisants pour être un objet scientifique valable, mais il propose une réflexion sur la cohabitation entre espèces, sur le fait de vivre et mourir ensemble. Les êtres vivants fluorescents qu'il rassemble font écho aux propositions posthumanistes sur une possible redéfinition de l'être humain face à des hybridations de plus en plus courantes. L'existence de *Biosphere 2*, que l'artiste ne cite pas, est tout de même troublante et montre que la science contemporaine arrive à recréer artificiellement un écosystème vivant complexe. Ainsi, son installation n'a pas l'enjeu qu'il semble avoir : les êtres vivants ne risquent pas de mourir, ils vont pouvoir cohabiter sans bouleversement. C'est un prétexte à réfléchir sur des formes de vie existantes en laboratoire et sur la façon dont ils pourraient s'intégrer ou non au monde.

A l'absence de discours sur la mort après la seconde moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, répond une position radicale, celles des posthumanistes qui veulent utiliser les nouvelles technologies pour améliorer et prolonger la vie humaine. Ainsi, pour rejoindre les préconisations posthumanistes,

---

<sup>139</sup> COLLINS, Dan, « Tracking Chimeras: *The Eighth Day* of Eduardo Kac », COLLINS, Dan, BRITTON, Sheilah (dir.), *The Eighth Day: The Transgenic Art of Eduardo Kac*, Tucson, Institute for Studies in the Arts Arizona State University, 2003. [En ligne], URL : [http://www.public.asu.edu/~dan53/Kac/#\\_ftn3](http://www.public.asu.edu/~dan53/Kac/#_ftn3). Consulté le 20/07/2012.

<sup>140</sup> Voir le site internet dédié à ce complexe scientifique et géré par l'Arizona State University : *Biosphere2*, URL : <http://www.b2science.org/>

faudrait-il envisager une hybridation avec la machine, le robot, éléments non vivants. Cette fusion imaginée interroge donc les limites des êtres vivants, et le moment de leur « disparition » réelle. L'emprise de plus en plus grande de l'humain sur son environnement permet d'envisager de contrôler un jour l'ensemble du processus de création biologique. C'est ce que projette Eduardo Kac, avec *The Eighth Day*<sup>141</sup>, de façon plutôt bricolée, en proposant de s'interroger sur les limites de ce contrôle absolu du vivant. Penser l'humain de demain en développant de façon équivalente la pensée de son environnement est un enjeu de taille, car tout être vivant est en constant échange avec son milieu extérieur.

## 2.2 Fluidité et interpénétration : limite, usage, échange

Une fluidification des contours de l'être vivant est perceptible avec l'introduction de matériaux artificiels et la modification des données naturelles. Il ne s'agit donc plus seulement pour les humains de compenser certains manques par l'ajout ou l'augmentation (prothèses, lunettes, outils, etc.). La culture tissulaire permet à certains artistes de créer des entités hors corps. A partir de quand y a-t-il organisme vivant ? Quels échanges sont possibles et à quelles fins ? Nous verrons que le collectif Tissue Culture & Art a monté un laboratoire qui accueille ce type de projet basé sur la culture cellulaire, et par lequel sont déjà passés Stelarc et ORLAN. Le collectif Art Orienté objet a également travaillé sur la culture tissulaire dans un tout autre contexte, qui leur permet d'aborder les rapports entre organismes animaux et humains. Cette technologie amène à envisager le vivant comme un élément mobile, fluide et aux contours flous. Stelarc évoque ainsi la difficulté à identifier ce qui vivant, comateux, zombie, ou mort. Certaines démarches d'artistes, qui n'utilisent pas de matériaux ou procédés technologiques, montrent bien que la perméabilité entre vie et mort est une question qui n'a pas de forme.

### a) Culture tissulaire : un procédé au service d'une interrogation sur la notion de vivant

La fusion de l'humain avec la technologie, au risque de sa mort dans sa forme actuelle, est une question qui interpelle le collectif Art Orienté objet, composé de Marion Laval-Jeantet et

---

<sup>141</sup> COLLINS, Dan, « Tracking Chimeras: *The Eighth Day* of Eduardo Kac », COLLINS, Dan, BRIITON, Sheilah (dir.), *The Eighth Day: The Transgenic Art of Eduardo Kac*, Tucson, Institute for Studies in the Arts Arizona State University, 2003. [En ligne], URL : [http://www.public.asu.edu/~dan53/Kac/#\\_ftn3](http://www.public.asu.edu/~dan53/Kac/#_ftn3). Consulté le 20/07/2012.

Benoît Magin. Ce collectif a présenté des cultures de leurs propres peaux réalisées en 1996 lors de l'exposition *L'art biotech*<sup>142</sup>. Ces bouts de peaux mortes, *Culture de peau d'artistes*, sont conservés dans des petits bocaux transparents rappelant les curiosités des sciences naturelles (ill.4). A l'époque de l'expérience, le collectif français avait réussi à être pris comme cobaye humain dans un laboratoire américain de biotechnologie. Les chercheurs leur avaient prélevés des parcelles de peau pour en étudier le développement, mais les artistes ont pu utiliser certaines parcelles à des fins artistiques : « [...] grâce à un accord préalable, nous avons réussi à en conserver une dizaine, dont l'une était constituée de fragments de nos deux peaux »<sup>143</sup>. Ils ont collaboré aux expériences de multiplication de cellules d'épiderme, ce qui leur a permis de tatouer sur une partie de ces peaux un bestiaire animalier multicolore alors très en vogue aux Etats-Unis : « Colibri, tigre, panthère, aigle, papillon, salamandre, lion, licorne... et souris de laboratoire. »<sup>144</sup>. Les artistes ont détourné le contexte de recherche biotechnologique à des fins artistiques. Ces morceaux de peaux tatouées symbolisent à la fois l'implication physique de l'artiste dans son œuvre et le questionnement moral lié à une telle utilisation. Les chercheurs ont prélevé trois à cinq millimètres carrés d'épiderme sur les artistes et les ont déposés sur du derme de cochon pour permettre leur culture<sup>145</sup>. Les fragments de peaux se font alors la métonymie du corps, découpé artificiellement, comme l'explique Marion Laval- Jeantet :

« Le travail commun de recherche que nous effectuions alors depuis cinq ans tournait autour d'une obsession récurrente : la question de la manipulation du vivant, animal et humain, par le corps social. Il nous semblait que cette manipulation finirait nécessairement par toucher la question de l'intégrité physiologique humaine à travers une utilisation de plus en plus massive des biotechnologies. Comment envisager alors l'impact mental, social et culturel de ce bouleversement autrement qu'en utilisant ces mêmes biotechnologies comme médium artistique, en faisant fi du tabou historique et culturel qui règne autour de ces manipulations ? »<sup>146</sup>

Si le corps apparaît fragmenté par les interventions localistes ou les extensions ponctuelles, il est sans cesse recombéné pour conserver sa totalité. Ainsi, les tatouages ont été pensés pour être greffé

<sup>142</sup> Exposition qui s'est tenue à Nantes du 14 mars au 4 mai 2003 au Lieu Unique. Commissaire d'exposition : Jens Hauser.

<sup>143</sup> LAVAL-JEANTET, Marion, « Les cultures de peaux d'artistes d'Art Orienté objet », *L'art biotech*, op. cit., p. 58.

<sup>144</sup> *Ibid.*

<sup>145</sup> BOUVAIS, Walter, « "Art orienté objet", un duo animal », dossier L'art biotech, *transfert.net*, [En ligne], mis en ligne le 17 avril 2003, URL : <http://www.transfert.net/Art-orienté-objet-un-duo-animal>. Consulté le 02/06/2009.

<sup>146</sup> LAVAL-JEANTET, Marion, « Les cultures de peaux d'artistes d'Art Orienté objet », *L'art biotech*, op.cit., p.56

sur les collectionneurs qui les achèteraient (ce qui n'a jamais eu lieu). En plus de ces peaux tatouées, les artistes se sont fait des tatouages temporaires sur leur corps représentant un bestiaire des animaux en voie de disparition (*Trying Animals on my skin*, 1996). Il s'agissait d'une inscription éphémère puisque les pigments organiques utilisés étaient absorbés par le corps au bout de plusieurs mois ou années. Les deux aspects du projet, la peau cultivée hors corps et l'inscription modulable sur le corps, servent un discours sur l'instrumentalisation du vivant et le manque de considération pour la nature. Les artistes partent de leur propre corps pour s'intéresser aux animaux et à la place que la société occidentale leur laisse.

Cette œuvre illustre un renversement de situation entre la place de l'animal et celle de l'homme. Les tests sur l'humain, dont proviennent ces œuvres, résultent du lobby des associations protectrices des animaux et anti-vivisection, puissantes aux Etats-Unis. Ainsi, ces personnes préfèrent être cobaye plutôt que de le faire subir à des animaux qui peuvent mourir à la suite de ces manipulations. Les artistes entrent en empathie avec les espèces animales tatouées en étant cobayes, en se trouvant manipulés au même titre qu'eux et en les représentant sur les peaux développées à partir de leur derme. Mais ces œuvres se penchent également sur « l'intégrité physiologique humaine ». La culture tissulaire tricote une peau hors corps, sans nécessiter le corps qui va logiquement avec. Ainsi, il n'y a plus de différence à vue d'œil entre le derme animal et le derme humain car ils ne sont rattachés à aucun corps. Le corps fabrique du vivant, à l'aide de la machine, qui se trouve hybridé avec une matière animale. Les morceaux de peau sont humains, bien qu'ils soient le résultat d'une production artificielle. Les frontières humaines se trouvent donc repoussées à la fois par une fabrication hors corps, c'est-à-dire par une extension de la peau, et par l'idée consistant à ce que des collectionneurs se la fassent greffer. Ici, les artistes détournent un processus scientifique, qui produit une extension vivante, pour interroger les frontières entre vivants. Le non-humain n'est pas la machine dans ce cas, mais bien l'autre vivant. La relation entre vivants est centrale dans ce détournement artistique : qui (quoi) a besoin de qui (quoi) et à quelle(s) fin(s) ? Cette remise en question des frontières entre vivants interroge les limites entre humain et animal et le rôle des technologies dans cette fluidification des catégories ou dans la variation des degrés.

La peau est l'espace frontière par essence et est reproductible de façon assez simple ce qui explique que de nombreux artistes utilisent la culture tissulaire. Elle permet assez concrètement de saisir les enjeux des manipulations biotechnologiques, les hybridations et donc l'idée d'une possible mort de l'humain dans son aspect contemporain. D'autres artistes se sont penchés sur la culture tissulaire. Ainsi, le Tissue Culture & Art Project est un projet artistique pour la recherche et

le développement de l'utilisation des technologies tissulaires. Initié en 1996, et toujours en cours, ce projet est fondé sur ce médium artistique. Le groupe d'artistes, aujourd'hui composé de Ionat Zurr et Oron Catts, a pris le nom de TC&A. Il exerce depuis 2000 dans le laboratoire SymbioticA pour la coopération de l'art et de la science à l'Université d'Australie occidentale à Perth. Ces artistes se sont d'abord formés pendant un an dans un hôpital américain pour apprendre la culture cellulaire, technique qui est au centre de leur projet *Les poupées du souci*, comme l'explique Oron Catts :

« Les poupées font partie de notre Tissue Culture and Art Project, qui consiste à utiliser la culture de tissus humains in vitro comme nouveau medium de création sculpturale »<sup>147</sup>

Ici, le terme de médium renvoie au support de l'œuvre qu'est le tissu humain. Ce nouveau médium contient en lui-même le message, c'est-à-dire l'interrogation sur les technologies nouvelles, leur existence comme leur usage. Ici, l'approche du sociologue McLuhan est donc toujours d'actualité : « the message is the medium », « le message est le médium ». La technologie mise au point par l'homme conditionne la délivrance du message et sa réception. Ces artistes travaillent sur des parcelles microscopiques du corps humain, cette approche soulève quelques questions : où commence la vie ? Qu'est-ce que l'humain ? La notion même de mort se trouve questionnée. Les poupées du souci, sculptures « semi-vivantes », sont créées pour donner à réfléchir sur un statut hybride d'être/objet – qui rompt avec nos références. Un sentiment d'ambiguïté sur la nature de la « chose » est volontairement développé en permettant aux spectateurs d'en prendre soin et de confier à ces *Poupées* leurs soucis ou leurs angoisses. Sept poupées sont ainsi créées sur le modèle des poupées guatémaltèques auxquelles traditionnellement il est prévu de confier ses soucis. Leur aspect peu engageant n'inspire pas à la confiance, d'autant qu'elles ressemblent à un bout de chair indéfinissable et ficelé (**ill.105**). La poupée n'arrive pas à se faire le reflet de l'homme et l'identification n'est donc pas évidente. La forme des poupées ne peut pas être totalement maîtrisée car il existe trop de facteurs pour contrôler la croissance. Même si, à titre personnel, je ne suis pas convaincue par le résultat plastique, ces œuvres interpellent indéniablement sur de futures formes d'existence possibles et invitent à la réflexion.

---

<sup>147</sup> Cité dans PICQUARD, Alexandre, « Faites place aux artistes in vitro », « Dossier : L'art biotech' », *Transfert.net*. Mis en ligne le 01/11/2000. [En ligne]. URL : <http://www.transfert.net/Faites-place-aux-artistes-in-vitro,2307>. Consulté le 14/06/2011

En septembre 2000, les sept poupées ont été présentées au festival d'avant-garde technologique Ars Electronica en Autriche. Chacune évoque une peur humaine ou un problème, comme l'eugénisme ou les biotechnologies. Au début de l'exposition, ces poupées sont formées de matériaux synthétiques, peu à peu remplacés par les cellules vivantes qui se développent en dégradant l'enveloppe de polymère qui les contient. La fin de l'exposition sonne la mise à mort de ces entités au statut ambigu :

« Participerez-vous avec nous au rituel de la mise à mort ? Notre investissement dans ces poupées, à la fois en termes de soins et d'utilisation comme véhicule pour exprimer et soulager nos anxiétés, justifie-t-il leur sacrifice ? »<sup>148</sup>

La démarche des artistes consiste à provoquer la mort de ces poupées, amas de cellules vivantes, après avoir incité les spectateurs à les utiliser comme confidentes pour susciter un attachement. La valeur que l'homme accorde à la vie dépend d'une échelle de valeur variable, les animaux ne bénéficient pas d'autant de considération que les humains et certains animaux sont reconnus plus intelligents que d'autres, il est ainsi moins grave d'écraser une fourmi qu'un chien. La question est donc de savoir quelle valeur nous attribuons à cette forme de vie, et si l'action d'y mettre fin constitue un fait grave ou non. Il n'y a pas de mise à mort à proprement parler, définie comme l'arrêt des fonctions vitales, puisque ces cellules ne survivent déjà pas sans aide extérieure, bien qu'elles soient susceptibles d'échanger avec les corps étrangers des informations sous forme de flux de bactéries. La question du statut à donner à ces formes de vie hybrides est posée à nouveau par ce type d'approche artistique. Les expériences sur le vivant sont pratiquées de façon exponentielle et de plus en plus aboutie, leur démarche vise donc à ce que la société intègre ces questionnements. Les poupées ont différentes symboliques suivant les cultures, mais elles accompagnent l'humain à travers les siècles : « Longtemps associées à des pratiques rituelles et magiques, elles sont l'une des multiples formes à travers lesquelles les hommes ont voulu saisir la manifestation du sacré. »<sup>149</sup> Ces figurines sont donc un support de projection pour les artistes des inquiétudes liées aux manipulations biologiques, qui remettent en question l'aspect sacré de la vie.

---

<sup>148</sup> CATTS, Oron, ZURR, Ionat, BEN-ARY, Guy, « Que/qui sont les êtres semis-vivant créés par Tissue Culture & Arts ? », *L'art biotech*, *op. cit.*, p.25

<sup>149</sup> LUSARDY, Martine, « Ces poupées qui ne veulent pas être que des jouets », *Cahiers jungiens de psychanalyse*, n° 117, 1/2006, p. 9-16. [En ligne], URL : [www.cairn.info/revue-cahiers-jungiens-de-psychanalyse-2006-1-page-9.htm](http://www.cairn.info/revue-cahiers-jungiens-de-psychanalyse-2006-1-page-9.htm). Consulté le 16/12/2012.

Ces mêmes artistes ont accueilli Stelarc en résidence pour la mise en place du projet *The EAR ON ARM* de Stelarc, dernièrement présenté à l'exposition *Sk-Interfaces*. Ce projet a pris différentes formes ces douze dernières années. Tout d'abord, dans *The EXTRA EAR*, l'oreille avait été virtuellement représentée sur un côté de la tête. Puis *The ¼ SCALE EAR* présentait de petites répliques de son oreille, constituée de cellules vivantes qui croissaient à mesure. Enfin *The EAR ON ARM* a permis de commencer l'implantation chirurgicale sur son avant-bras d'une matrice d'oreille à taille réelle, qui devrait transmettre à terme les sons qu'elle entend (**ill.101**). Stelarc reconnaît que « le corps est un système vivant qui n'est pas facile à sculpter chirurgicalement »<sup>150</sup>. La matrice, sur laquelle des cellules se multiplient, fusionne avec la peau ce qui la maintient en place. La pratique est interdite aux Etats-Unis, l'artiste l'a donc réalisée ou fait réaliser en Europe. La prochaine intervention chirurgicale consistera à soulever l'hélix de l'oreille, construire un lobe en y injectant des cellules souches pour une reproduction plus réaliste, et à réimplanter un microphone, après l'échec d'une première tentative, avec une connexion sans fil à Internet. L'idée est de permettre à quelqu'un présent dans un autre pays, voire sur un autre continent, d'entendre ce que cette oreille entend. L'artiste a également dans l'idée de placer un combiné (un récepteur) dans sa bouche, fonctionnant avec le système Bluetooth, pour entendre les gens qui l'appellent sur son téléphone mobile et d'utiliser l'oreille pour parler. Dans ce projet, il s'agit de reproduire un élément corporel, de le déplacer et de le réinstaller en modifiant ses fonctions originelles. L'idée est que le corps est une architecture que la technologie permet d'envisager comme un ensemble de composants, plus ou moins indispensables, plus ou moins esthétiques.

## **b) Chair circulante**

Le travail de Stelarc permet de passer d'un médium humain à l'idée d'un humain médium, ayant directement intégré la technologie. La nuance est mince mais la logique est bien inversée : l'humain (qui habite son corps) n'est plus un élément passif mais un élément actif de l'œuvre. L'outil s'est transformé en objet digéré par le corps, incorporé donc. Par exemple, une carte de crédit peut être une puce électronique glissée sous la peau qui autorise son propriétaire à simplement être physiquement présent pour payer. Le corps a toujours été le premier outil de

---

<sup>150</sup> « Ear on arm. Engineering Internet Organ », *Stelarc.org*. [En ligne], URL : <http://stelarc.org/?catID=20242>. Consulté le 14/06/2011. [Je traduis]

l'humain, mais il s'agit là de concentrer en un seul endroit toutes les technologies et d'envisager un homme en interaction forte avec son environnement.

Un texte de Stelarc, placé en introduction sur son site Internet, montre les enjeux de ces incorporations. Intitulé « Troisième main / troisième visage : architectures alternatives », il décrit une époque où les frontières du vivant bougent : des organes d'un individu sont implantés chez un autre, des membres provenant de cadavres peuvent être donnés à une personne, etc. : « Nous vivons dans une ère du CADAVRE, du COMATEUX, du CRYOGENIQUE et de la CHIMERE. Les espaces frontières prolifèrent. »<sup>151</sup> Il fait le lien entre ces questions de frontières entre l'humain et le non-humain, et les questions de définition du vivant. Le mort, le “presque mort”, le “partiellement vivant”, le “pas encore né”, reposent la question des espaces d'entre-deux, entre vie et mort, entre humain et non-humain, entre vivant et non-vivant. C'est donc que les sciences ne peuvent, pour l'instant, que proposer aux être humains une chimère sous forme d'un sommeil suspect dont ils ne savent pas s'ils sortiront comateux ou à l'état de cadavre. Le corps de Stelarc devient un territoire témoin de cette circulation de la chair, qu'il évoque également : « Nous habitons dans une ère de CHAIR CIRCULANTE »<sup>152</sup>. Les frontières s'obscurcissent, créant cette situation de trouble entre ce qui appartient à l'être vivant ou non, ce qui le définit encore ou pas. L'œuvre *The EAR ON ARM* suggère une présence corporelle surnuméraire, à la fois car elle est augmentée physiquement, et parce qu'elle héberge potentiellement des échanges avec d'autres personnes qui ne sont pas forcément présentes. L'être vivant devient une composante fluide du monde. En le manipulant sur le plan biologique, et non plus seulement esthétique, l'artiste participe à une digestion du médium, à devenir médium donc à devenir instrument des besoins humains.

Il faut revenir sur la série de chirurgies-performances d'ORLAN pour évoquer la circulation virtuelle de la chair, que l'on retrouve sous une autre forme plastique. L'artiste a évoqué sa septième opération *Omniprésence* lors d'une conférence, intitulée « Ceci est mon corps... ceci est mon logiciel ». Par le titre même de cette conférence, l'artiste déplace les référentiels corporels : le corps est comparé à un logiciel et, ce faisant, à son fonctionnement binaire, logique. L'utilisation du terme « logiciel » permet à ORLAN de souligner que le corps contemporain a autant de combinaisons possibles qu'un outil informatique. Elle met sur le même plan deux logiques de fonctionnement bien différentes : le biologique et l'informatique. Dans *Omniprésence*, ORLAN

---

<sup>151</sup> « Third hand / Third face : alternate architectures. », *Stelarc.org*. [En ligne], URL : [http://stelarc.org/\\_swf](http://stelarc.org/_swf). Consulté le 20/01/2013. [Je traduis]

<sup>152</sup> *Ibid.* [Je traduis]



reste active durant l'opération diffusée dans le monde entier, refusant de subir son corps alors en partie ouvert (ill.74). Elle met en place une interface avec une dizaine de lieux d'art, point de connexion entre plusieurs endroits, en montrant son corps dans un espace partagé virtuel :

« La septième performance (21 novembre 1993), qui reposait sur la notion d'omniprésence, a été diffusée en direct par satellite dans la Galerie Sandra Gering à New York, au Centre Georges Pompidou à Paris, au Centre McLuhan à Toronto, au Centre multimédia de Banff. etc. Au total plus de dix lieux dans le monde ont suivi l'opération grâce à des moyens de transmissions interactifs. Les spectateurs pouvaient poser des questions, et je leur répondais en direct, dès que le geste opératoire le permettait. »<sup>153</sup>

ORLAN donne la possibilité au public de participer à sa performance en posant des questions par ordinateur auxquelles elle répond en direct, sous anesthésie. Le titre même donné à l'intervention, *Omniprésence*, exprime l'idée d'un corps qui serait partout et nulle part à la fois. En effet, si le public peut poser des questions et voir sur des écrans le corps d'ORLAN, il est en même temps confronté à la virtualité de l'évènement. Les sensations et les émotions transmises aux spectateurs sont artificiellement créées. Ils ne choisissent pas les images qu'ils voient, seule ORLAN décide ce qu'elle veut montrer. La chirurgie plastique, révélée au monde extérieure, devient un outil de transformation de l'inné. C'est bien ce rôle de transformateur, potentiellement capable d'améliorer le physique comme les conditions de santé, que la chirurgie endosse dans ces cérémonies. L'artiste, par ce biais, s'extrait de la temporalité, et, par là, de son corps mortel. Il s'agit d'inscrire son corps, non plus dans un univers naturel, mais dans un univers technologique : une inscription exemplaire du corps dans le monde en mouvement. En ce sens, cela évoque l'inscription du corps-microcosme dans le monde-macrocosme. Le corps devient un objet ouvert, refermé ensuite, qui retrouve une forme de sacralité par l'extraction à la réalité et une vision hors temps et hors champ qui le sort ponctuellement de sa mortalité. L'opération filmée inscrit donc le corps dans différents temps et espaces qui en repoussent les contours et lui permet d'échanger de façon optimisée avec les autres humains.

### c) Une autre vision de la perméabilité entre vie et mort

Face à ces œuvres qui engagent physiquement et virtuellement l'être humain, non sans une certaine violence, d'autres démarches, tout aussi perturbantes, viennent questionner la figure de la

---

<sup>153</sup> ORLAN, « Pour un art charnel », *op.cit.*, p.27.

mort. S'éloigner un peu des œuvres dites biotechnologiques va nous permettre de les analyser de façon comparative et de voir ce qui les distingue suivant les démarches poursuivies. La mort est un motif récurrent en art. Ce que nous avons vu jusqu'à présent dépassait le simple face-à-face de l'artiste face à la mort pour se pencher sur le devenir humain, et les nouvelles définitions du vivant et de la mort, qui semblent s'esquisser avec l'utilisation des biotechnologies. Cependant, il existe d'autres visions, comme celles proposées par Teresa Margolles ou par Andres Serrano, qui interrogent, à la même époque, la vie à travers le phénomène de la mort, sans référer aux nouvelles technologies. Ainsi, l'œuvre de Teresa Margolles est hantée par la médecine. Cette artiste travaille au sein de l'Institut de médecine légale de la ville de Mexico, lieu qui l'inspire et la fournit en « matériaux » pour ses œuvres d'art. Membre fondateur du groupe artistique appelé SEMEFO, Servicio Medico Forense, elle a participé à leurs activités de 1990 à 1999 avant de poursuivre son travail seule. Les cadavres nourrissent son œuvre toute entière, provenant majoritairement de son lieu de travail. Dans une installation de 2005, *Caída libre* (Chute libre), l'artiste a mis en place au niveau du plafond un réservoir de graisse et d'huile laissant échapper une goutte par minute qui tombe sur le sol (ill.61). Les fluides proviennent de cadavres humains, qu'elle se procure avec l'accord des familles. Les morts s'égouttent peu à peu, symbolisant la violence de Mexico et les meurtres qui y sont commis à peu près au même rythme. Seule la flaque et le bruit de la chute permettent de remarquer ce processus lent et discret qui symbolise la mort. L'œuvre est une confrontation à la chair, à sa déchéance, à sa violence dans un rapport brutal à la mort. *Caída libre* ne cherche plus à « exhiber l'horreur physique mais à montrer le silence »<sup>154</sup>, explique Teresa Margolles. La mort n'est pas esquivée mais, au contraire, recherchée. Comme ce qui a pu être analysé avant, l'œuvre se justifie en tout ou partie par son médium, puisqu'ici sa force perturbatrice et provocatrice naît de ce que l'on sait qu'il s'agit de graisse humaine fondue. Cependant, toute référence directe au corps d'un être vivant a disparu, tandis que la majorité des œuvres évoquées précédemment y faisait référence en tout ou partie. La disparition du corps est, chez Margolles, acceptée et même accentuée par le fluide qui symbolise sa liquéfaction, sa décomposition latente.

Les autres œuvres de Teresa Margolles ne sont pas moins radicales. En 2000, elle crée *Lengua (Langue)*, à partir d'un morceau de corps récupéré sur un adolescent décédé suite à une rixe. Cette œuvre, plus ancienne, exhibe encore « l'horreur physique », dont parle l'artiste<sup>155</sup>. Cette

---

<sup>154</sup> MARGOLLES, Teresa, « Note d'intention de l'artiste Projet Frac Lorraine – CAC Bretigny », *Teresa Margolles*, catalogue d'exposition, [*Caída libre*, Fonds régional d'art contemporain Lorraine, Metz, 5 mars-1<sup>er</sup> mai 2005 ; *Involution*, CAC Bretigny, Brétigny sur Orge, 13 mars-9 juillet 2005 ], Metz, Frac Lorraine, 2005, n.p.

<sup>155</sup> *Ibid.*

langue, avec un piercing en son centre, est présentée sur un support qui la présente telle une relique (ill.62). L'œuvre est provocante à tout point de vue, et dénonce toujours l'horreur des meurtres à Mexico. La présentation de la langue, le piercing, la dégradation progressive de l'organe, concourent au malaise que suscite sa vue. Il y a bien, dans ce cas, une référence au corps humain, mais aucun mécanisme de vie n'y est attaché. Dans les œuvres, dites biotechnologiques, l'évocation du corps animal, végétal ou humain va toujours de pair avec un questionnement de la vie *et* de la mort, mais jamais frontalement de la mort seule. Les résultats plastiques ne sont pas moins dérangeants mais beaucoup moins lisibles, moins directs.

Cette œuvre a été montrée en 2004 au Musée allemand de l'hygiène à Dresde<sup>156</sup>, l'endroit même où l'Homme de verre, évoqué plus haut, est né. Cette œuvre, son état, son esthétique, sa symbolique vont à l'encontre de ce que ce Musée avait pu promouvoir. La chair est crûment exposée, coupée du corps, recroquevillée et sans utilité. Cette confrontation brutale à la mort, à la chair, à la faiblesse de l'homme ainsi qu'à sa violence, s'oppose en tout point aux valeurs revendiquées lors des expositions de l'Homme de verre : un corps intact, un modèle de corps, une vision hygiéniste. Ce modèle anatomique permettait d'aborder le corps humain loin de toute approche morbide. Rosemarie Beier décrit l'aspect particulièrement aseptisé de ce mannequin, fabriqué au début du XX<sup>ème</sup> siècle :

« Cet homme est transparent ; il est éclairé, non pas noyé de sang, il est anorganique et aseptisé et ne dégage pas l'odeur asphyxiante de la putréfaction. La statue est lisse, technique : à l'inverse des cadavres disséqués, elle ne porte aucune trace de mort violente ou de lente agonie. »<sup>157</sup>

L'absence de sang, d'odeurs, et même des couleurs naturelles font partie de la mise en scène visant à donner une vision clinique de l'humain. Par exemple, les organes étaient peints en rouge, bleu ou vert. Ces couleurs, associées à la lumière et au son, en font plus une poupée qu'une stricte représentation du corps humain. L'idée même d'exposer de nos jours une œuvre de Teresa Margolles dans ce Musée de l'hygiène permet de se rendre compte de l'évolution des mœurs. Dans l'Homme de verre, rien n'évoque la mort qui est combattue par la connaissance et l'hygiène, au

---

<sup>156</sup> Exposition *Die Zehn Gebote*, Musée allemand de l'hygiène, Dresde, 19 juin 2004-2 janvier 2005. Exposition collective questionnant les valeurs éthiques traditionnelles des Dix Commandements. L'œuvre était placée dans la section du commandement « Tu ne voleras pas », car l'artiste avait acheté cet organe à la famille du défunt qui n'avait pas les moyens de payer des funérailles.

<sup>157</sup> BEIER, Rosmarie, « Regarder l'intérieur du corps », *Terrain*, « Le corps en morceaux », n°18, mars 1992. [En ligne]. Mis en ligne le 5 juillet 2007, URL : <http://terrain.revues.org/3036>. Consulté le 06/01/2012.

contraire des mannequins de l'époque renaissante. C'était avant tout un idéal d'homme qui était promu, avant d'être récupéré par l'idéologie nazie. A l'inverse, *Lengua*, est un rappel de la mort, de sa présence et confronte le spectateur à sa propre déchéance, lui rappelant la violence inhérente à la disparition.

La révolte que suggère cette langue tirée, percée par un piercing, s'inscrit dans une urgence temporelle bien différente des démarches prospectives évoquées auparavant. La littérature, comme le cinéma de science-fiction, souligne souvent cette dichotomie entre la violence des hommes, d'un côté, et l'ultra-modernité, de l'autre (on pense aux films *Blade Runner*, *Le septième élément*, ou même déjà au livre *Le meilleur des mondes*). En montrant un élément d'un cadavre comme objet d'art, l'artiste participe à mettre sur un même plan humain, non-humain, objet, et questionne ainsi les limites d'acceptation de la monstruosité. En effet, la langue n'est plus rattachée à l'humain qui lui aurait permis de dénoncer la violence des cartels mexicains, mais elle témoigne cependant de cette terreur. Les deux œuvres de Teresa Margolles qui viennent d'être esquissées permettent de voir que si l'appréhension artistique de la mort est beaucoup plus frontale, il y a tout de même un morcellement indéniable du corps qui transparaît ; la « CHAIR FANTOME », dont parle Stelarc<sup>158</sup>, affleure également dans ces œuvres.

On observe la même chose dans les photographies de la série *La Morgue* (1992) d'Andres Serrano, qui proposent un regard très frontal sur la mort également. La photographie de cadavres n'est pas très répandue et se limite souvent à trois pratiques, pour reprendre les catégories définies par Daniel Arasse : la photographie de reportage (sur des zones de conflits, de famines,...), la photographie d'un proche décédé, et la photographie judiciaire<sup>159</sup>. Les photographies de Serrano ne sont rien de tout cela. Il exalte une beauté de la mort, en ne photographiant bien souvent que des parties de corps. Le travail de cadrage, la lumière, et la perfection des lignes évoquent la peinture, mais, contrairement aux vanités, il n'est pas question de montrer la décomposition du cadavre. Certaines images montrent des corps qui semblent endormis, comme le suggèrent le rosé de la peau, la veine qui semble battre ou le luisant du visage. Les corps apparaissent comme des enveloppes vides, irréels, sans organes. Les titres des photographies, cependant, indiquent les causes de décès : méningite, suicide, meurtre, accident... Nous sommes bien face à des cadavres.

---

<sup>158</sup> « Nous générons de la chair fragmentée et de la chair fantôme ». STELARC, « Third hand / Third face : alternate architectures », *op.cit.* [Je traduis]

<sup>159</sup> ARASSE, Daniel, *Anachroniques*, *op. cit.*, p.36

Ces corps ne sont plus le réceptacle d'organes vivants, ils ne sont plus que le reflet d'un organisme qui a été. Ainsi, l'image renvoie une transition entre la vie et la mort ; ce n'est plus un organisme vivant mais un contenant à la dérive. L'après-mort semble en suspens, comme si regarder ces photographies allait nous éclairer possiblement sur ce mystère. *Knife to death III* expose une tête renversé, recouverte par un drap au-dessus de la bouche (ill.87). Seule la couture de l'entaille qui part sous le menton jusqu'au début de la poitrine est visible. La peau est tellement tirée qu'elle devient un tissu, les plis réguliers de la chair viennent faire écho aux plis du drap. *Fatal Meningitis II* montre le haut du visage d'un enfant aux longs cils blonds dont le front renvoie la lumière, dans une paisible mise en scène (ill.86). Le travail de lumière et de composition atténue le choc, une fois le corps reconnu comme cadavre, et sublime la beauté et la fragilité de l'enfant aux portes de la mort. Ce sont à chaque fois des aperçus fragmentés de corps, jamais de vue globale d'un corps. Il s'inscrit donc également, à sa manière, dans un regard contemporain du corps qui tend à interroger la chair fantôme et fragmentée<sup>160</sup>.

Les photographies de Serrano permettent également de réfléchir d'une autre façon sur la perméabilité entre vie et mort. Nous venons de voir que ces images semblent montrer ce court moment où l'humain passe de vie à trépas, dans un entre-deux volontairement mis en scène. L'utilisation de l'appareil-photo joue un rôle très important dans cette volonté de reproduire l'insaisissable, l'évanouissement du "fluide vital". Les photographies de Serrano font penser à des compositions de peintures flamandes<sup>161</sup>, et ne sont pas sans rappeler les tableaux vivants en vogue au XIX<sup>ème</sup> siècle. Dans un article sur les « tableaux vivants », mise en scène de tableaux avec des personnes vivantes<sup>162</sup>, Giovanni Lista évoque la place de la photographie dans l'évolution de ce genre. Il note que « la photographie a souvent été considérée comme un instrument de mort, toute

---

<sup>160</sup> Voir note 155.

<sup>161</sup> ARASSE, Daniel, *Anachroniques*, op. cit., p.36

<sup>162</sup> Ceux-ci sont définis comme « un arrangement de personnes vivantes reproduisant une composition artistique, que ce soit une peinture, une sculpture, une estampe ou une scène littéraire, la pratique du « tableau vivant » aurait, selon les récits admis, connu son apogée dans les salons privés du début du XIX<sup>e</sup> siècle avant de déchoir en simple divertissement populaire. » Texte paru dans le cadre des séminaires de recherche 2011-2012 de l'Institut national d'histoire de l'art.

RAMOS, Julie, POUY, Léonard, « Le tableau vivant ou l'image performée : sources, méthodes, enjeux », *Inha.fr*. [En ligne]. URL : [http://www.inha.fr/IMG/pdf/Le\\_tableau\\_vivant\\_ou\\_l\\_image\\_performee\\_-\\_Programme.pdf](http://www.inha.fr/IMG/pdf/Le_tableau_vivant_ou_l_image_performee_-_Programme.pdf).

Consulté le 10/03/2013

réalité photographiée étant aussitôt frappé par la *rigor mortis*, la rigidité cadavérique. »<sup>163</sup>. Photographier les cadavres revient donc à marquer deux fois l'image par la mort. Dans les « tableaux vivants », l'arrêt sur image est voulu, volontairement hiératique. Les mises en scène de Serrano, extrêmement travaillées, jouent sur cette vision de la photographie, tout en étant capables de témoigner de la « réalité physique captée par l'œil mécanique dans toute sa vérité de présence concrète en tant que volume, forme, souffle vital et matière. »<sup>164</sup>. L'idée d'un œil mécanique de la photographie évoque la reproductibilité et ainsi la tentative de rejouer la réalité dans la photographie. En 1936, Walter Benjamin s'interrogeait sur les conséquences de la disparition de l'unicité de l'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité<sup>165</sup>. Aujourd'hui, ce ne sont plus seulement les objets de consommation et les œuvres qui sont soumis à la reproductibilité, mais les êtres vivants également :

« Autrement dit, même si, au regard de nos critères rationnels modernes, la différence de nature entre une reproduction d'un être vivant qui est de l'ordre de la représentation et une reproduction réelle de la vie nous semble fondamentale, force nous est de constater que dans l'imaginaire qui pousse les hommes à aller toujours plus loin dans cette voie au gré de l'évolution des techniques, opère toujours, en filigrane, cette volonté de mettre en œuvre une véritable reproduction, riche de tous les sens de ce vocable, à la fois représentation symbolique et véritable re-production de la vie. »<sup>166</sup>

Les photographies de cadavres de Serrano permettent de souligner cette ambivalence entre l'héritage iconographique de la représentation du cadavre et les tentations actuelles de reproduire le vivant. Il reproduit des images de mort à une époque dans laquelle on rêve de reproduire du vivant. Pour autant, les frontières entre vivant et mort ne sont pas plus clairement définies dans une approche que dans l'autre.

Les questionnements des œuvres biotechnologiques sont symptomatiques de l'envie des artistes d'avoir un rôle dans les enjeux que soulèvent les découvertes contemporaines relatives aux êtres vivants. L'utilisation des biotechnologies semble refléter une tendance à rejeter la mort à la périphérie du fonctionnement social, lui préférant une réflexion sur le futur et sur les façons

---

<sup>163</sup> LISTA, Giovanni, « Le « tableau vivant » et l'œil mécanique », *LIGEIA*, « L'art de la performance », n°117-120, juillet-décembre 2012, p.69

<sup>164</sup> *Ibid.*

<sup>165</sup> BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op.cit.

<sup>166</sup> RIEUSSET-LEMARIE, Isabelle, *La société des clones à l'ère de la reproduction multimédia*, Arles, Actes Sud, 1999, p.16

d'améliorer la vie. Ainsi, ces œuvres, quelles que soient leur forme, n'abordent jamais frontalement la question de la mort mais préfèrent plutôt se pencher sur les interpénétrations entre vie et mort. L'intégrité de l'être vivant est remise en cause au profit d'une fluidité et d'une transgression des frontières, entre espèces notamment. Cela entraîne donc un passage entre vie et mort, puisque les frontières du vivant deviennent floues. Les œuvres permettent de voir, à travers les supports employés ou les formes plastiques, le morcellement de la conception du corps. Cela se ressent également chez des artistes qui ne sont pourtant pas en prise avec les nouvelles technologies. Ainsi, Teresa Margolles comme Andres Serrano focalisent leur regard sur des portions du corps humain.

## C. Irrationalité et expériences limites

Le monde de possibilités ouvert par les sciences, plus particulièrement celles touchant à l'étude du vivant, se retrouve dans les imaginaires artistiques. Pourtant, il serait illusoire de penser que tout mystère a disparu sur le fonctionnement biologique ou que toutes ces recherches ne produisent que des situations nouvelles. Le clonage, par exemple, existe naturellement, nous sommes entourés de clones végétaux et animaux (excepté chez les mammifères)<sup>167</sup>. C'est dans cet interstice entre connaissance scientifique et mystère de la vie que certaines œuvres développent leur propos et glissent entre les failles de la connaissance pour en révéler la part d'incertitude. Relevant les espaces frontières entre vie et mort, entre existence et disparition, entre nature et artificialité, les œuvres étudiées ici permettent de se pencher sur les « flux plus discrets [que les fluides], voire totalement invisibles mais d'autant plus présents »<sup>168</sup>. Certaines artistes s'intéressent aux réactions que suscitent les biotechnologies dans la compréhension, l'appréhension et la construction de la vie, comme le collectif Tissue Culture & Art. Mais ce champ de possibles attire également des démarches parfois beaucoup plus contestables, et dont on peut se demander si elles ne résultent pas de la folie. Les frontières sont difficiles à tracer entre démarche artistique et dérive mentale, notamment pour des œuvres comme celles produites en Chine par le collectif Cadavre. ORLAN a également suscité beaucoup de réactions avec ses opérations-performances. Y a-t-il un lien entre les

---

<sup>167</sup> DONNARS, Olivier, VIGNON, Xavier, DAUNAY, Marie-Christine, « Le clonage », *La Recherche*, n°385, avril 2005, p.73

<sup>168</sup> COUSINIE, Frédéric, *Esthétique des fluides. Sang, Sperme, Merde dans la peinture française du XVIIe siècle*, Paris, éditions du Félin, 2011, p.345

expérimentations biologiques contemporaines et certaines œuvres artistiques aux frontières du vivant et de la folie?

### 3. Éléments de scission

#### 3.1 Sciences occultes et science-fiction

Les représentations de la mort et des êtres vivants, que nous avons pu voir jusqu'ici dans les œuvres utilisant les biotechnologies, rompent avec les représentations traditionnelles chrétiennes. Les frontières entre vie et mort sont bousculées par de nouveaux stades de développements biologiques créés artificiellement. S'il est en fait majoritairement possible de dire ce qui ressort de l'organisme vivant et de l'organisme mort, toutes les questions de statut des organismes et de leur droit demeurent complexes. Les différents stades entre vie et mort sont distinguées par les anthropologues entre la vie, le mourir et la mort :

« En d'autres mots, la vie — là où prend place le mourir — et la mort ne peuvent tout simplement pas coexister. [...] Il convient dès lors de réserver le terme de « mort » à ce qui suit la « mort sur le moment » et celui de « mourir » à ce qui la précède, de façon à éviter toute confusion. »<sup>169</sup>

Au-delà de la question du mourir, qui est essentiellement investi par l'humain, les artistes s'interrogent sur l'existence d'un entre-deux qui serait créé par des biotechnologies. Existe-t-il des entités qui ne soient ni vraiment vivantes ni vraiment mortes ? Les influences de l'occultisme qui ont tant inspiré les scientifiques et artistes au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle n'intéressent que fort peu les artistes qui utilisent les biotechnologies. L'obscurité sur laquelle ils se penchent au moyen des outils rationnels de la science concerne les doutes sur les usages ultérieurs, et les conséquences. S'intéresser aux états frontières, c'est-à-dire aux états physiques du vivant qui seraient aux limites de la mort ou du non-vivant, c'est se plonger dans des méandres complexes. Joseph Beuys, par son œuvre traversée de symboles plus ou moins compréhensibles, mystique, permet d'engager l'art sur

---

<sup>169</sup> LAVOIE, Mireille, KONINCK, Thomas de, BLONDEAU, Danielle, « Frontière entre la mort et le mourir », *Laval théologique et philosophique*, vol. 65, n° 1, 2009, p. 67-81. [En ligne].URL : <http://id.erudit.org/iderudit/037941ar>. Consulté le 02/09/2012.



la voie de l'obscurité pour mieux souligner l'importance d'accepter ce mystère inhérent à la vie qui ramène de ce point de vue l'humain au même niveau que les autres vivants et permet de rester ouvert à des formes d'échanges non structurés par une logique scientifique.

#### **a) Approche beuysienne : où commence la mort ?**

L'œuvre de l'artiste allemand Joseph Beuys (1921-1986) est la création d'un univers plastique intégrant le traumatisme de la Seconde Guerre Mondiale, bien que résolument tourné vers l'avenir. Il propose une vision alternative du rôle social de l'art. L'artiste a eu un engagement politique important, puisqu'en 1980 il a cofondé le mouvement des verts allemands et a largement défendu l'écologie. Il éclaire d'un horizon relativement nouveau ce que l'art peut apporter dans la société dans son rapport à la vie et à la mort. Ce faisant, il autorise une interrogation de la mort sous des formes libérées, inspirées et mystiques. La performance de Joseph Beuys, intitulée *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* [Comment expliquer les tableaux à un lièvre mort], aborde différents sujets selon l'angle par lequel on cherche à la déchiffrer : le langage, la mise en scène, le rapport à l'animal, la mort, l'écologie, les croyances, etc. La mort, telle qu'elle y est envisagée, est une complète remise en question des rituels funéraires, des échelles de valeur, de la place de l'homme dans la biosphère.

*Comment expliquer les tableaux à un lièvre mort* s'est déroulé à la Galerie Alfred Schmela de Düsseldorf le 26 novembre 1965. Beuys se tient dans la galerie, qui accueille ses œuvres au mur et sur le sol, avec un lièvre mort dans les bras. Cet animal est important dans les rituels de transformation des traditions chamaniques, auxquelles Beuys aurait été initié après que son avion militaire ait été abattu en Crimée en 1943. Mobilisé en 1940 alors qu'il entamait des études de médecine, Beuys se retrouva pilote de la Luftwaffe sur le front russe lorsque son avion a été abattu. Frôlant la mort, l'artiste raconte qu'il aurait été découvert puis soigné par une tribu tatare pratiquant le chamanisme<sup>170</sup>. C'est ainsi qu'il justifie l'usage répétitif de certains éléments utilisés par les Tatars : la cire, le feutre, le miel, le lièvre, le cuivre, le beurre de yak, etc. Ne cherchant pas à illustrer son propos de façon littérale, Beuys use d'éléments apparemment disparates mais récurrents pour édifier une pensée plus qu'un message précis.

---

<sup>170</sup> MÈREDIEU, Florence de, *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas, 1994, p.251

Dans la vidéo documentant *Comment expliquer les tableaux à un lièvre mort*, la tête de l'artiste apparaît recouverte de miel et de poudre d'or. Il porte aux pieds des semelles de cuivre et de feutre (ill.21). Le masque en miel cache les traits de son visage, tandis que le lièvre apparaît dépourvu d'artifice. Durant la performance, l'artiste et le lièvre mort sont seuls dans la galerie, le public est tenu à l'extérieur et observe à travers la vitrine. L'artiste promène l'animal pendant une à trois heures<sup>171</sup>, quand il n'est pas assis, en lui expliquant les tableaux dans une forme de communication primitive. Le public peut entendre les sons émis par Beuys car ils leur sont retransmis, mais c'est incompréhensible. Le dialogue entre l'animal et l'humain est mis en scène dans une relation physique et sonore, Beuys tenant le lièvre contre lui et lui murmurant des choses<sup>172</sup>. Le critique Alain Borer dit à propos de Beuys dans cette action : « Il s'adresse au cadavre dans un murmure incompréhensible que les hommes, trop intellectualisés, ne sont plus ou pas encore en mesure de comprendre »<sup>173</sup>. L'échange proposé se situe sur un plan qui n'est plus spécifiquement humain, le langage développé par Beuys est plus charnel, sensible, que construit et raisonné. Il tente de proposer un échange basé sur des codes différents, tentant de retrouver une spontanéité et une nature éteintes par les contraintes de la civilisation. Dans cette approche, l'artiste n'est pas seulement producteur d'un objet, la performance, mais aussi d'une pensée, d'un idéal :

« J'appelle sculpture sociale... cette forme de sculpture (qui) associe et interpelle tout le monde. Elle renvoie à l'existence, à l'être intime, la vie privée de chacun. Ainsi aimerais-je que l'on considère mon travail comme une vision anthropologique de l'art... c'est le point de départ d'une vision alternative du futur... [...] Je suis de ceux qui croient que seul l'Art...est à même de nous libérer et de nous conduire vers une société alternative. ... J'essaie d'approcher une vision plus élargie de l'art tel que je le comprends désormais, à savoir comme sculpture sociale. »<sup>174</sup>

L'usage du lièvre mort, qui apparaît dans plusieurs de ses œuvres, est un moyen d'intégrer l'animal dans des schémas complexes. Cette approche rompt avec la tradition cartésienne de l'animal-

<sup>171</sup> Une heure selon l'artiste et deux à trois heures selon les participants. ANTOINE, Jean-Philippe, *La traversée du XXe siècle. Joseph Beuys, l'image et le souvenir*, Genève, Dijon, Mamco, Les presses du réel, 2011, p.246, note 67

<sup>172</sup> *Ibid.* p.246-248. Jean-Michel Antoine fait une description très précise de l'attitude de Beuys durant cette performance.

<sup>173</sup> BORER, Alain, « Déploration de Joseph Beuys », *Joseph Beuys*, catalogue d'exposition [Zurich, Kunsthaus, 26 novembre 1993-20 février 1994 ; Madrid, Museo nacional Reina Sofia, 15 mars-6 juin 1994 ; Paris, Centre Georges Pompidou, 30 juin-3 octobre 1994], Paris, Editions du Centre Pompidou, 1994, p.20

<sup>174</sup> BEUYS, Joseph, DEVOLDER, Eddy, *Joseph Beuys, Conversations avec Eddy Devolder : social sculpture, invisible sculpture, alternative society, free international university*, Gerpinnen (Belgique), éditions Tandem, 1990, p.28

machine, de l'animal-objet, sans âme, sans chair souffrante. L'artiste aborde la frontière qui nous sépare des animaux en exposant en public un cadavre et en maintenant avec celui-ci un échange malgré la mort, dans un rapport qui n'est plus utilitaire. Dans la performance *Comment expliquer les tableaux à un lièvre mort*, la frontière entre vie et mort, savoir et ignorance est déplacée et anticipe sur un plan intellectuel les questions ouvertes par les nouvelles technologies : l'après mort, les frontières entre les êtres vivants, les limites de la nature. La mort de l'animal permet donc à l'artiste de repenser, dans une approche empreinte de mysticisme, la question de la mort et de l'après.

Beuys a été un des premiers artistes à s'intéresser à l'écologie d'un point de vue politique. Si art et politique sont liés depuis bien longtemps, la protection des autres vivants ne préoccupait pas la majorité des pays occidentaux avant la deuxième moitié du XX<sup>ème</sup> siècle. Le travail de précurseur de Beuys, et l'évolution des mentalités, a rendu la création artistique plus perméable aux questions écologiques. Sans qu'il n'y ait de filiation revendiquée de TC&A à l'œuvre de Beuys, celui-ci a suffisamment marqué la création contemporaine sur les rapports entre art et écologie pour qu'on puisse se permettre de mettre son travail en parallèle avec ces travaux plastiques. TC&A a ainsi centré son travail sur ces aspects, considérant que leur connaissance des nouveaux enjeux biotechnologiques permettait de remettre en question le pouvoir des structures qui décident et dessinent les applications de ce savoir<sup>175</sup>. Ainsi, le collectif a conçu un projet de cuisine sans victime, *Disembodied Cuisine* (La cuisine désincarnée), pour lequel il a cultivé un muscle de grenouille sur du biopolymère avec l'idée que cela puisse faire l'objet d'une consommation alimentaire. Cela a été montré dans l'exposition *L'art biotech* : « On a prélevé le tissu musculaire par biopsie sur un animal qui continuait à vivre et que nous avons exposé à côté du « steak » de culture. Cette installation s'est terminée par un festin. »<sup>176</sup>. Le but est donc de produire des protéines pour l'alimentation sans faire de victimes.

Une table de six personnes était dressée dès le début de l'exposition, à côté d'une tente noire avec des hublots permettant de voir le bioréacteur dans lequel les cellules étaient cultivées pour former le « steak » (ill.104). Quatre grenouilles vivantes étaient présentées dans un aquarium en contrepoint de l'installation. A la fin de l'exposition, les gens étaient conviés à venir manger le steak de grenouille, de taille extrêmement réduite, cuisiné par un chef. L'œuvre est une prise de

---

<sup>175</sup> CATTS, Oron, ZURR, Ionat, « L'art du semi-vivant et de la vie partielle. Extra-Ear – ¼ Scale », DAUBNER, Ernestine, POISSANT, Louise (dir.), *Art et biotechnologies, op.cit.*, p.101-102

<sup>176</sup> CATTS, Oron, ZURR, Ionat, « L'art du semi-vivant et de la vie partielle. Extra-Ear – ¼ Scale », *op. cit.*, p.105, note

position claire contre l'élevage animal à des fins alimentaires, se rapprochant ainsi du point de vue des végétariens. Le fait de manger les tissus provenant de grenouilles dans une sorte de banquet final accentue l'acte de donner la mort. Cela renvoie à la culpabilisation de l'homme postmoderne, qui tue ou fait tuer pour avoir de la viande, puisque les artistes décrivent cela comme « la forme ultime d'exploitation d'un être vivant par un autre, soit la consommation alimentaire »<sup>177</sup>. La mise à mort finale participe à l'installation et à la démarche engagée, voire moraliste du collectif. C'est en tout cas ce que la notice publiée sur le site Internet invite à penser : « les quatre grenouilles qui étaient rescapées d'une ferme ont été relâchées dans une très belle mare d'un jardin botanique local. »<sup>178</sup> Ce type de précision relevant d'une vision bucolique de la nature montre bien l'importance donnée à l'engagement social, au détriment d'une pensée artistique qui aurait pu intégrer cet épisode.

Le collectif avait comme postulat de départ, modifié depuis, de ne pas travailler sur l'humain, en tout ou partie :

« Le refus de toute référence au corps humain est une tentative d'établir une référence à un nouveau genre de corps – celui de l'organisme complexe – un méta-corps : le Corps. Dans le contexte de nos travaux, une fois qu'un fragment a été prélevé d'un corps, il fait désormais parti du corps. Le fragment vivant fait désormais parti d'un ordre supérieur qui englobe tous les tissus vivants, où qu'ils se trouvent. »<sup>179</sup>

Tous les vivants sont donc mis sur un même plan, appartenant à « un ordre supérieur », ou plus simplement, partageant le même environnement. Le texte appelle à un idéal de corps collectif qui n'est pas sans faire penser au « corps sans organe » d'Artaud dans sa version philosophique développée par Deleuze et Guattari, notamment dans *Mille Plateaux* (1980). Ces derniers ont pensé un corps, non pas sans organes, mais libéré de ses organes finis pour préférer des organes en devenir. Il s'agit de privilégier le mouvement de la vie à une forme stable et définie qui emprisonne le corps. C'est aussi ce que la culture tissulaire suggère, puisqu'il s'agit de faire croître des cellules en dehors d'un organisme vivant. L'« art tissulaire », qui « consiste à se servir de tissus vivants

---

<sup>177</sup> *Ibid.*, p.106.

<sup>178</sup> « Disembodied Cuisine », *Tcaproject.org*, [En ligne], URL : <http://tcaproject.org/projects/victimless/cuisine>. Consulté le 17/02/2013. [Je traduis]

<sup>179</sup> CATTS, Oron, ZURR, Ionat, « L'art du semi-vivant et de la vie partielle. Extra-Ear – ¼ Scale », *op. cit.*, p.102

comme moyen d'expression artistique »<sup>180</sup>, leur offre l'occasion de s'interroger sur les limites de l'être vivant. A partir de quel moment l'entité vivante est-elle considérée morte ? Le fait de pouvoir étendre les tissus change-t-il les frontières de l'être vivant ? Si ces questions ne sont pas toujours pertinentes sur le plan scientifique, elles le sont sur plan artistique car elles obligent à ne rien tenir pour acquis. Chaque information nouvelle sur les êtres vivants peut aujourd'hui avoir un impact considérable étant donné la succession et la rapidité des découvertes.

Avant cette œuvre, TC&A n'intervenait dans l'installation que pour « nourrir » les êtres semi-vivants, ils exécutaient alors les procédures nécessaires en public. Le « rituel de mise à mort » venait finir l'exposition en sortant le tissu de son espace aseptisé, en le touchant éventuellement, pour entraîner sa mort. Se retrouve en jeu, selon les artistes, le choix de mettre fin à une assistance vitale. Si ces cultures sont bien vivantes, elles ne sont pas autonomes : ou elles sont maintenues en vie, ou elles meurent.

Les fragments vivants cultivés par TC&A sont des organismes réduits à très peu d'éléments anatomiques. Selon le physiologiste Claude Bernard, la substance vivante a besoin de deux choses pour exister : un milieu externe et une organisation interne. C'est dans cette tension entre les conditions du milieu et l'organisation que résulte la vie. La particularité des phénomènes vitaux simples est qu'ils sont directement en relation avec l'extérieur : « Pour ceux-là le véritable milieu qui doit présenter les conditions vitales, est ce milieu extérieur dans lequel ils sont immédiatement plongés. »<sup>181</sup> C'est pourquoi les travaux de TC&A meurent dès qu'ils sont sortis de leur atmosphère protectrice. Ainsi, la qualification des objets « semi-vivants » est une appellation artistique qui n'a pas de valeur scientifique mais qui souligne le statut potentiellement ambigu de ces entités maintenus en vie en dehors d'un être vivant. Cependant, ces entités n'apparaissent pas comme des êtres-frontières entre vie et mort, ce que peut suggérer le terme « semi-vivant » qui renvoie à « mort-vivant ».

## **b) Ces flux qui animent les corps, et finalement le monde**

Les marges sont explorées, révélées, exagérées pour rendre visible ce flux ou ce fluide qui anime mystérieusement l'être vivant. Voilà qui n'est pas nouveau, et sans doute faut-il faire un

---

<sup>180</sup> *Ibid.*, p.99

<sup>181</sup> BERNARD, Claude, *Leçons sur les phénomènes de la vie communs aux animaux et aux végétaux*, Tome II, Paris, J.-B. Baillière, 1878-1879, p.4

détour par la période de l'effluvisme pour mieux appréhender ce type de démarche. Les morts-vivants, les fantômes, les forces cachées, ont inspiré une importante littérature depuis le XVIII<sup>ème</sup> siècle. L'apparition de la photographie a enflammé certains esprits, qui ont voulu ainsi faire la preuve d'un monde invisible traversé de fluides ou d'esprits, ceux-là même qui faisaient tourner les tables. Les outils d'enregistrement du réel et les outils scientifiques ont été détournés pour mettre en évidence une "âme" invisible. Par exemple, le dynamistographe est un appareil qui a été créé par Matla et Zaalberg van Zelst au début du XX<sup>ème</sup> siècle, pour communiquer directement avec l'humanité posthume. Cet appareil doit permettre de donner une représentation des formes peuplant l'au-delà. La découverte des rayons X par Röntgen en 1895 permet aux effluvistas, comme ces deux inventeurs néerlandais, c'est-à-dire à ceux qui veulent montrer l'existence du fluide vital, de rechercher une assise scientifique. Les photographies de fluide vital et celles produites par les rayons X veulent rendre visible l'intérieur de l'être mais surtout les utiliser pour établir un diagnostic avec l'idée, pour les effluvistas, qu'un organisme malade ne renverra par la même effluve qu'un organisme sain. Le spécialiste des maladies nerveuses Hyppolite Baraduc et Louis Darget, retraité militaire épris d'occultisme, croient que les pensées, les rêves ou les sentiments peuvent s'extérioriser, donc être visibles grâce à la radiographie par les rayonnements qu'ils émettent. Ils se sont appropriés les rayons X puis la radioactivité (découverte en 1896 par Henri Becquerel) pour justifier, a posteriori, l'idée de fluide vital. Dans sa contribution au catalogue d'exposition *Le troisième œil*, Clément Chéroux relève que les expériences des effluvistas sont différentes de la radiographie :

« En apparence, elles en singent le processus, le vocabulaire et même la finalité, mais, en réalité, elles relèvent d'une logique radicalement différente. Car, quel que soit le fluide recherché ou l'emplacement choisi pour disposer la plaque sensible, ce n'est plus un rayonnement produit par un générateur extérieur au corps qui vient montrer l'anatomie interne de l'individu par transparence, mais bien une radiation produite par l'organisme lui-même qui va s'inscrire sur la plaque photographique. »<sup>182</sup>

Loin de la logique scientifique, l'objet est détourné pour servir les propos des occultistes qui y voient une source incroyable d'images suggestives, souvent liées à un défaut de manipulation de l'appareil. Ainsi, Baraduc et Darget ont construit un radiographe portable, en référence à Röntgen

---

<sup>182</sup> CHEROUX, Clément, « La photographie des fluides : un alphabet de rayons invisibles », CHEROUX, Clément, FISHER, Andreas (dir.), *Le troisième œil. La photographie et l'occulte*, catalogue d'exposition [Paris, Maison européenne de la photographie, 3 novembre 2004-6 février 2005 ; *A perfect medium : Photography and the Occult*, New York, Metropolitan museum of art, 26 septembre-31 décembre 2005], Paris, Gallimard, 2004, p.118

encore une fois. C'est un petit étui opaque chargé d'une plaque sensible, fixé sur le front à l'aide d'un serre-tête :

« A l'instar des radiographies, qui disposent la plaque sous la main pour photographier les phalanges, Baraduc et Darget considèrent, avec la plus simple évidence, qu'il suffit de placer celle-ci sur le front pour photographier la pensée. »<sup>183</sup>

Cette approche spiritualiste permet d'envisager que la pensée n'apparaît pas naturellement mais à l'aide d'une nouvelle technique (ici, le radiographe portable). L'absence de forme de la pensée se trouve mise en image et en forme au moyen de la radiographie.

Dans l'œuvre de Joseph Beuys, la marque des sciences occultes est bien présente. La performance *Comment expliquer les tableaux à un lièvre mort* rappelle les propos du médecin allemand Franz Anton Mesmer (1734-1815) : « Depuis longtemps, j'ai présumé qu'il existait dans la nature un fluide universel qui pénétrait tous les corps animés ou inanimés. »<sup>184</sup> Sa théorie du magnétisme animal a fait scandale en Europe. Cette approche veut qu'un corps soit organisé, et s'organise avec son milieu, par ce fluide universel. Cela rejoint le terme d'aura ou d'« od »<sup>185</sup> qui existait déjà dans le vocabulaire des sciences occultes fin du XVIII<sup>ème</sup>, début du XIX<sup>ème</sup> siècle. Le dialogue de Beuys avec le lièvre mort ne tient-il pas d'une forme de spiritualisme ? Déjà son « Energy Plan for the Western Man » (Plan d'énergie pour l'homme de l'Occident, 1973) consistait en une série de communications et de rencontres avec le public à New York, Chicago et Minneapolis. Il questionnait alors le potentiel de chacun à créer son propre travail artistique pour permettre une nouvelle organisation sociale. Beuys croit en la nature spirituelle de l'homme, comme l'action *Comment expliquer les tableaux à un lièvre mort* le montre bien. Les éléments présents dans les performances de Beuys (beurre de yak, miel, cuivre, etc.) deviennent des objets rituels, tandis que l'espace de la galerie prend la fonction d'espace sacré dont les profanes, c'est-à-dire le public, sont tenus à l'écart. Beuys ne cherche cependant pas à mesurer l'émanation de ces échanges qu'il entretient avec la bête morte. La vidéo de la performance n'a pas pour but de mettre

---

<sup>183</sup> *Ibid.*

<sup>184</sup> MESMER, Franz Anton, « Discours sur le magnétisme » [1782], *Le Magnétisme animal* (Œuvres publiées par Robert Amadou), Paris, Payot, 1971, p.53 cité dans *Ibid.*, p. 114

<sup>185</sup> Karl Ludwig Freiherr von Reichenbach a utilisé la photographie pour démontrer le fluide magnétique émanant de l'homme. Depuis 1840, il étudiait un rayonnement émis par le corps humain qu'il a rebaptisé « od » (référence au dieu Odin). *Ibid.*, p.114

en avant l'existence d'un échange fluide entre l'homme et l'animal. Mais, force est de constater que la performance repose bien sur l'idée que l'énergie vitale ne s'arrête pas avec la mort, comme Beuys l'explique lui-même :

« L'idée d'expliquer à un animal transmet un sentiment du caractère énigmatique du monde et de l'existence, ce qui agit sur l'imagination. Et puis, comme je l'ai déjà dit, même lorsque l'animal est mort, ses facultés d'intuition sont encore supérieures à celles des humains qui s'obstinent dans leur rationalité. »<sup>186</sup>

Beuys invite à dépasser les références logiques et sémantiques qui fondent les échanges humains pour voir au-delà. Il avait même fondé, en 1966, un parti politique des Animaux afin de rétablir le dialogue avec les animaux<sup>187</sup> :

« Pourquoi est-ce que je travaille avec des animaux pour mettre en évidence des énergies invisibles ? C'est parce qu'on peut démontrer la présence de ces énergies en pénétrant dans un règne que l'homme a oublié et où sont à l'œuvre des puissances incommensurables, de considérables personnalités. »<sup>188</sup>

Les liens entre Beuys et l'occultiste et fondateur de l'anthroposophie Rudolf Steiner sont connus<sup>189</sup>. La Société anthroposophique a été créée en 1912 par Rudolph Steiner pour diffuser ses idées. Après la Première Guerre Mondiale, Steiner proposait de reconsidérer les équilibres entre politique, économie et croyance pour que de tels événements ne se reproduisent pas. Selon lui, un plus grand niveau de conscience, c'est-à-dire développer les idées de force mentale, de métamorphose naturelle, de renouveau social, ou encore du cosmos, permettrait à l'homme d'évoluer. Beuys a rejoint cette société en 1973, pendant quelques temps. D'après la commissaire de l'exposition *Joseph Beuys & Rudolph Steiner*, Allison Holland, Beuys a été très influencé par la lecture des écrits de Steiner, sa vision de la société, la place de la créativité, et par ses papiers noirs recouverts de craie illustrant ses idées ésotériques : « Tous les deux pensaient que la transformation sociale serait seulement possible à travers une évolution de l'humanité vers un plus haut niveau de

---

<sup>186</sup> TISDALL, Caroline, *Joseph Beuys*, Thames and Hudson, 1979, p.120

<sup>187</sup> TISDALL, Caroline, *Joseph Beuys Coyote*, éditions Hazan, Paris, 2009, p. 12

<sup>188</sup> *Ibid.*, Joseph Beuys cité par Caroline Tisdall, p. 12

<sup>189</sup> La National Gallery of Victoria, Melbourne (Australie), y a consacré une exposition : *Imagination, Inspiration, Intuition: Joseph Beuys & Rudolph Steiner*, du 26 octobre 2007 au 17 février 2008.



conscience. »<sup>190</sup>. Ce souhait d'ouvrir la conscience humaine sur le monde, et de ne pas être tenté de se couper de la nature, des mythes et croyances qui surgissent à son contact, anime l'œuvre de Beuys. L'intérêt pour les zones d'ombre, les croyances, les mythes permet alors d'élever les consciences vers des horizons alogiques, libérant l'humain de la recherche de signification définie.

Dans *Light, Only Light*, œuvre évoquée plus haut, la lumière émise par le cerveau de Jun Takita peut être lue comme l'âme quittant le corps, rappelant alors certaines photographies occultistes. La reproduction de son propre cerveau est un voyage dans l'inconnu du corps humain. La culture japonaise de Jun Takita a une lecture différente du corps humain car il n'y a pas la distinction, faite par la pensée occidentale, entre corps et esprit :

« Le mot français *corps*, en tant que tel, ne peut être traduit en japonais, parce qu'il signifie deux choses, 'l'objet matériel' et 'la partie matérielle des êtres animés' [...] Pour les Japonais, le corps humain signifie toujours quelque chose de plus que l'objet matériel, et si le corps humain a inévitablement un aspect matériel, il en a immanquablement également un autre (au moins) qui n'est plus matériel. Le problème qui se pose chez les Japonais, ce n'est donc pas, généralement, le problème mind-body et celui de leur relation, mais plutôt celui de la dualité et de l'harmonisation du corps humain. »<sup>191</sup>

L'âme et le corps ne sont pas différenciés, mais l'ambiguïté du corps humain et sa dualité sont complètement intégrées à la conception du corps humain. En offrant à voir le cerveau recouvert de mousse végétale, Jun Takita montre l'harmonie du corps. L'objet et le corps humain se retrouvent pour éprouver les multiples regards que la notion de corps ouvre (**ill.103**). Le cerveau en résine sert de support à un corps végétal, et en même temps il dévoile sa boîte crânienne, source de sa pensée. Les découvertes scientifiques sur le cerveau, depuis le succès des rayons X jusqu'aux images par résonance magnétique, ont beaucoup influencé la conception du corps humain. Est-ce que la vie peut s'expliquer scientifiquement ? Le lien qui est fait par l'artiste entre le végétal artificiel et l'organe humain reproduit grâce à des techniques d'imagerie évoque l'artificialité grandissante

---

<sup>190</sup> ANDREW, Paul, « Interview with Allison Holland - Curator, Prints and Drawings, National Gallery of Victoria », *Blog de Paul Andrews*. [En ligne]. Mis en ligne le 08/02/2011. URL : <http://paulandrew-interviews.blogspot.fr/2011/02/archive-copy-october-2007-art-and.html>. Consulté le 04/03/2013. [Je traduis]

<sup>191</sup> ABIKO, Shin, « L'introduction de la philosophie occidentale au Japon et le problème du corps humain. Le corps humain selon Amane Nishi », *Autour du corps humain. Bioéthique comparée France-Japon*, p.1. Actes de colloques [Paris, Centre George Canguilhem, Université Paris 7 Diderot, 04/09/2008], [En ligne], URL : <http://centrecanguilhem.net/wp-content/uploads/2009/03/lintroduction-de-la-philosophie-occidentale-au-japon-moderne-et-le-probleme-du-corps-humain-shin-abiko.pdf>. Consulté le 06/03/2013.

entre l'homme, son environnement et les rapports qui les unissent.

### c) Emprunts à la science-fiction

A côté de ces œuvres qui rappellent les sciences occultes, pas seulement dans la forme, mais aussi dans la recherche d'une autre représentation de la vie, il y a des œuvres qui se rapprochent plus des procédés scientifiques. Ces œuvres ne sont pas plus valides scientifiquement, mais elles empruntent leur vocabulaire et leur geste à l'univers de la science-fiction. Il ne s'agit pas ici de faire de rapprochement direct entre une œuvre de science-fiction et une œuvre d'art mais, simplement, de souligner quelques attitudes artistiques empruntées au monde de la science fiction. Quelques décennies après Beuys, TC&A s'inspire d'attitudes scientifiques beaucoup plus rationnelles. Point de références à une représentation traditionnelle de la nature, leurs œuvres sont empreintes de références scientifiques. La présentation de leurs œuvres souligne le lien au monde scientifique : boîtes de Petri, vitrine rappelant les muséums d'histoire naturelle, laboratoire reconstitué, etc. En adoptant les mêmes outils, les mêmes procédés, et les mêmes lieux que les scientifiques, le collectif réussit-il à sortir des représentations que le monde scientifique diffuse largement ? Ils le disent eux-mêmes : « L'un des événements déclencheurs de notre intérêt pour le tissu cellulaire est un bout de film montrant une souris portant une oreille humaine sur le dos (1995) »<sup>192</sup>. Cette utilisation littérale du monde scientifique et de ses codes (vocabulaire, méthode, support matériel, référence) leur permet de s'infiltrer et de revendiquer leur connaissance pour dénoncer certaines méthodes de pensée ou de fonctionnement. Ainsi, les « steaks » de grenouille dénoncent l'exploitation de la nature et montrent l'homme coupé de son environnement, mais capable de le reproduire artificiellement (en partie).

Ils utilisent un vocabulaire en rapport avec l'idée d'un corps augmenté, qui n'est pas sans faire penser à un imaginaire de science-fiction que l'on peut retrouver chez des écrivains comme G. Dantec, H.G. Wells, P.K. Dick, etc.. La volonté de participer à la création d'un nouveau monde est visible par l'évocation d'un « nouveau genre de corps – celui de l'organisme complexe – un méta-corps : *le Corps* » et l'« appartenance à un ordre supérieur »<sup>193</sup>. TC&A développe l'idée que tout

---

<sup>192</sup> Ils font référence aux travaux de Joseph Vacanti et Robert Langer à Harvard qui ont greffé une oreille humaine sur le dos d'une souris en 1995. CATTS, Oron, ZURR, Ionat, « L'art du semi-vivant et de la vie partielle. *Extra-Ear – 1/4 Scale* », *op.cit.*, p.106.

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 102

fragment de vie participe à un ordre supérieur, « dispositif symbolique qui exalte le lien qu'ont les humains avec tous les êtres vivants »<sup>194</sup>. Ce corps symbolique est constitué de tous les tissus vivants sans hiérarchie entre les êtres vivants. L'utilisation de ce type de vocabulaire, un peu mystique, donne une vision plus complexe de leurs positions, qui semblent être un engagement contre l'exploitation de la nature et les conséquences des expériences biotechnologiques en général. Le collectif a travaillé avec Stelarc pour *The ¼ Scale Ear* car la création de ce morceau de vie participait, selon eux, à leur idée de « méta-corps »<sup>195</sup>. De plus, Stelarc appelle son corps « le corps » (*the body*) lorsqu'il est utilisé dans les performances. Cela rejoint donc l'idée d'un méta-corps anonyme et englobant tous les matériaux vivants.

Il faut dire que science et science-fiction s'alimentent très bien, notamment avec le clonage ou le développement des nanotechnologies. Sylvie Catellin, chercheuse au CNRS, a étudié les discours des journalistes dans le quotidien *Le Monde*, dans lesquels se retrouvent des liens entre science et « techno-culture SF »<sup>196</sup>. La démarche est intéressante car elle montre bien l'amalgame faite par les journalistes, plus ou moins consciemment entre certaines questions soulevées par les découvertes scientifiques et les références de science-fiction. Ainsi, ils offrent au grand public une vision très imagée, mais peu rigoureuse de la réalité scientifique. L'usage multiple du terme « science-fiction », relevé par Sylvie Catellin dans la trentaine d'articles retenus, le montre bien. Il renvoie successivement au genre littéraire, à une forme d'oxymore pour montrer la réalité de la science par rapport à la fiction, ou à l'aspect fictionnelle existant dans la science théorique car « la science progresse aussi par hypothèses et conjectures qui, tant qu'elles ne sont pas vérifiées, relèvent de la fiction. »<sup>197</sup>. Les artistes, public non spécialiste, sont confrontés à cet amalgame entre vulgarisation scientifique et anticipation. L'amalgame peut cependant être recherché de leur part, comme un pont entre réalité et fiction. D'après cet article, il est dit que la neuro-informatique est le thème de prédilection de la littérature de science-fiction. En effet, cela revient à parler de robots. Les athlètes sont ainsi souvent rapprochés de cyborg :

---

<sup>194</sup> *Ibid.*

<sup>195</sup> *Ibid.*, p.107

<sup>196</sup> CATELLIN, Sylvie, « Le recours à la science-fiction dans le débat public sur les nanotechnologies : anticipation et prospective », *Quaderni*, n°61, Automne 2006, p.14. [En ligne]. URL : [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/quad\\_0987-1381\\_2006\\_num\\_61\\_1\\_2066](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/quad_0987-1381_2006_num_61_1_2066). Consulté le 05/03/2013.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p.17

« [...] lorsqu'il s'agit par exemple de rendre compte des effets de la technique sur le corps des champions de cyclisme, le regard subjectif de l'énonciateur évoque des images de SF : « ces mutants bodybuildés, engoncés dans des combinaisons ultramoulantes et coiffés de casques soucoupes volantes ? [...] ces hommes-machines faisant corps avec leurs étranges engins asymétriques ». L'un des scientifiques cités est justement Kevin Warwick (l'un des quatre techno-prophètes cités par de Garis) : « « Le cyber-athlète n'est plus de la science-fiction, argue le professeur Kevin Warwick, premier humain à s'être greffé une puce dans le corps. Aujourd'hui, on peut contrôler ses mouvements à distance, et demain on pourra programmer un athlète pour obtenir une performance parfaite. » [...] avec les perspectives ouvertes par le clonage humain et la manipulation génétique, rien n'interdit de penser que demain les champions se procréeront in vitro. Après les OGM (organismes génétiquement modifiés), les AGM (athlètes génétiquement modifiés) ! L'idée fait froid dans le dos. » »<sup>198</sup>.

C'est le genre d'imaginaire que véhicule le travail de Stelarc, entre prothèse et connection informatique. Sa machine *Exoskeleton* en est un bon exemple (**ill.97**). Dans cette œuvre, décrite auparavant, l'artiste fait de la machine une extension du corps. Cette œuvre paraît déjà un peu datée, à l'allure à laquelle les technologies se développent, mais les emprunts à la science-fiction sont visibles. Il n'est pas rare de voir associer Stelarc et la science-fiction. Ainsi, Ross Farnell, chercheur en littérature comparée, souligne l'association entre les performances de Stelarc et les cyborgs croisés dans les films :

« La corrélation entre les images des performances de Stelarc et celles visibles dans les films de science-fiction sont évidentes. Le cyborg comme techno-corps militariste est dominant dans des films comme *Terminator*, *The Judgement Day* (T2), et la trilogie *Robocop*. »<sup>199</sup>

L'imaginaire de science-fiction se retrouve donc dans les œuvres, parallèlement à l'évolution iconographique induite par l'imaginaire des nouvelles technologies. Cependant, pour que les œuvres aient l'impact espéré, il ne faut pas qu'elles soient assimilées à de la science-fiction. C'est pourquoi de nombreux artistes se font photographier dans un laboratoire ou dans un lieu à connotation scientifique : Eduardo Kac pour *Edunia* (**ill.57**), Art Orienté objet pour *Que le cheval vive en moi* (**ill.1**), ORLAN pour *Manteau d'Arlequin*. Cette envie de se rapprocher au plus près du réel tout en allant chercher la performance visuelle ou le sensationnel font parfois basculer certains

---

<sup>198</sup> *Ibid.*, p.20

<sup>199</sup> FARNELL, Ross, « Bodies that speak science fiction : Stelarc – performance artist 'becoming posthuman' », SAWYER, Andy, SEED, David, *Speaking Science Fiction : Dialogues and Interpretations*, Liverpool, Liverpool University Press, 2000, p. 111

artistes dans une morbidité ou une folie. On peut alors se demander si l'art suffit à justifier de telles « œuvres ».

### 3.2 Folie, le désir de défier la mort

Comment peut-on définir ce qui relèverait de la folie ou ce qui est encore du domaine artistique ? Manie, mélancolie, démence, idiotie<sup>200</sup> : est-ce donc cela la folie, comme la classait le médecin-chef de la Salpêtrière, et fondateur de la psychiatrie française, Philippe Pinel, au début du XIX<sup>ème</sup> siècle ? Un siècle plus tard, la folie semble se définir par opposition aux autres états, notamment à celui dit « normal » :

« On se demande par exemple : quelle différence existe-t-il entre un aliéné et un normal ? Ou bien : quelle différence existe-t-il entre un aliéné et un criminel ? Ou encore : quelle différence existe-t-il entre un aliéné et un malade à lésion circonscrite du cerveau ? Discuter ces parallèles, établir la différence la plus précise qu'on connaisse entre ce qui constitue l'aliénation et ce qui n'en est pas, c'est bien essayer une définition de l'aliénation. »<sup>201</sup>

Les frontières de la folie sont floues. Les œuvres et démarches suivantes soulèvent des questions relatives à l'intentionnalité, aux frontières morales : la monstration de corps mort, le pari sur la mort d'autrui, la volonté de donner son corps à un musée, les transformations à tout prix, etc. Le cadavre est, à l'image du corps vivant et plus encore, considéré comme un objet. L'art peut-il justifier la démarche la plus transgressive ? Les œuvres contemporaines transgressives sont-elles à mettre en parallèle avec les œuvres des fous ? Les œuvres dites d'art brut sont le plus souvent moins choquantes que celles des artistes capables, qui, conscients de la violence et de l'absurdité du monde finissent par en dénoncer frontalement le fonctionnement. Dépasser les limites morales de la société, est-ce folie ? Jusqu'où peut-on parler d'art ?

---

<sup>200</sup> PINEL, Philippe, *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale* [2<sup>ème</sup> édition], 1809, Paris, s.n., p. 128-192

<sup>201</sup> BINET, Alfred, SIMON, T., « Définition de l'aliénation », *L'année psychologique*, 1910, vol.7, p.301. [En ligne].  
URL : [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/psy\\_0003-5033\\_1910\\_num\\_17\\_1\\_7281](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/psy_0003-5033_1910_num_17_1_7281). Consulté le 06/03/2013.

### a) Atteinte à l'être vivant

Il faut distinguer différents types de démarche parmi ces œuvres qui questionnent la sacralité du vivant et de la mort. Certains artistes prennent pour support de leurs œuvres du matériel biologique. Ainsi, ORLAN est parmi les artistes les plus connues et reconnue (physiquement) en France. Ses bosses sur le visage ont fait l'objet d'une couverture médiatique importante. Ses opérations-performances ont choqué beaucoup de gens, y compris ceux qui n'avaient pas vu les performances. Ces interventions chirurgicales ont modifié le visage de l'artiste en s'inspirant des déesses Vénus, Psyché, Diane, Europe, et aussi de la Mona Lisa de Léonard de Vinci. En plus de ce mixe de références, ORLAN s'est fait implanter deux bosses, une de chaque côté des tempes (ill.76). C'est sur ce dernier élément que se sont cristallisés les réactions parfois très violentes du public et des critiques d'art. Dans cette œuvre, le corps est pris dans une contradiction très forte. L'héritage religieux en fait un espace sacré, mais, nous l'avons vu, la société tend parfois à l'assimiler à une machine, en recherchant son efficacité, sa plasticité, sa normalisation. ORLAN se bat contre la vision chrétienne du corps, mais aussi contre les normes que tend à imposer cette société de contrôle :

« J'ai agi sans avoir peur, en ne me sentant aucunement influencée ou menacée par la peur collective et ancestrale de toucher à l'intégrité du corps. Ce sentiment anachronique né de l'idée que le corps est sacré et intouchable, intransformable. Un sentiment qui persiste alors que de nombreux corps ont été et sont continuellement transformés : visages refaits, rotules, hanches changées, dents remplacées, greffes d'organes... sans problèmes tant physiques, que psychologique. »<sup>202</sup>

L'opération de la sainte tient lieu de réincarnation (et non de résurrection) : la même âme se retrouve dans un corps différent, une nouvelle chair. Il n'est plus question d'accéder à un au-delà divin mais à une seconde vie sur terre, renouvelée grâce à la chirurgie. A travers le contrôle de son corps et de son identité, ORLAN simule sa propre mort et fait finalement de sa vie une succession de réincarnation qui rend la mort moins définitive, qui la défie aussi. Elle souligne un rapport moins hypocrite au corps en disant que les remplacements d'organes, d'os, de tissus, et de visages sont déjà courants, pour des raisons médicales ou esthétiques.

---

<sup>202</sup> ORLAN, « De la self-hybridation aux cellules souches », *Performance, art et anthropologie*. Colloque, [Paris, Musée du Quai Branly, 11-12/03/2009], [En ligne], mis en ligne le 01/12/2009. URL : <http://actesbranly.revues.org/451>. Consulté le 05/03/2013.

Cela dit, toucher son corps, plus encore son visage, revient à fusionner l'œuvre avec son auteur. L'auteur est porteur de l'œuvre, il vit avec au quotidien. Lorsque cela touche le visage de façon importante, comme chez ORLAN, c'est l'identité même de la personne – la reconnaissance physique, la perception par autrui – qui est chamboulée. N'est-ce pas dangereux psychologiquement de se transformer en monstre ? ORLAN évoque elle-même le monstre pour évoquer son aspect physique tel qu'il peut apparaître aux autres, mais non pas comme elle le ressent : « Je suis apparue d'autant plus monstrueuse que j'ai essayé librement de faire ce que je voulais avec mon corps afin de fuir les stéréotypes »<sup>203</sup>. Ce qui fait dire à la critique d'art Elisabeth Couturier en introduction d'une interview avec ORLAN : « La beauté est devenue une obligation sociale au même titre que le travail et la politesse. Attention à l'aliénation ! »<sup>204</sup> On ne sait plus qui est fou : est-ce la société qui a trop codifié le corps, créant ainsi des réactions extrêmes (anorexie, boulimie, chirurgie plastique) ? Ou bien est-ce l'artiste, devenue monstrueuse pour contrer les normes sociales ?

Un de ses projets consistait en une augmentation de son nez, elle y fait référence dans sa conférence de 1996 parue dans la monographie *De l'art charnel au baiser de l'artiste* :

« La prochaine opération se fera probablement au Japon, aux fins de me construire un très grand nez, le plus grand qu'il sera possible de réaliser techniquement, par rapport à mon anatomie, et acceptable déontologiquement par un chirurgien de ce pays. Ce nez devra partir du front, à la manière des sculptures mayas. »<sup>205</sup>

Le nez est un organe important car il structure la composition du visage humain. En souhaitant l'agrandir à l'excès, ORLAN sort encore un peu plus des critères classiques de beauté (**ill.103**<sup>206</sup>). La beauté est traditionnellement l'éloge de la mesure et de la symétrie dans un visage. L'artiste souhaite aller le plus loin possible techniquement et déontologiquement dans l'élaboration de ce nouveau nez, qui n'a pas été réalisé jusqu'à présent. ORLAN introduit, dans l'extrait de la conférence, un concept qu'elle évoque peu souvent : la déontologie. Elle montre par là que la

<sup>203</sup> COUTURIER, Elisabeth, « ORLAN contre la tyrannie de la beauté », *Paris Match*, [En ligne], mis en ligne le 26/09/2009, URL : <http://www.parismatch.com/Culture-Match/Art/Actu/ORLAN-chirurgie-esthetique-131299/>, consulté le 09/07/2012

<sup>204</sup> *Ibid.*

<sup>205</sup> ORLAN, PLACE, Stéphane, *De l'art charnel au baiser de l'artiste : ORLAN*, op. cit., p. 39-40.

<sup>206</sup> Le couturier Walter Van Beirendonck s'en est inspiré pour ses défilés et a maquillé l'artiste avec ce nez imaginé par elle.

technique n'est pas le seul frein aux désirs de l'artiste mais que l'éthique limite aussi les possibilités d'extension du corps. La folie semble donc avoir certaines limites mais lesquelles ?

Les perspectives qu'offre la chirurgie permettent d'imaginer de nouvelles situations. En 2006, Wim Delvoye a tatoué un homme, Tim Steiner. Le tatouage, visible sur l'ensemble de son dos, est un mélange de références populaires et d'images religieuses rassemblées arbitrairement (ill.36). La technique du tatouage renvoie à toute une tradition qui ne nous intéresse pas directement ici, mais il est intéressant tout de même de regarder la démarche qui anime cette œuvre. En 2008, elle a été vendue aux enchères publiques en Suisse à un particulier dans le cadre d'une loi sur la prostitution. A la mort de l'homme tatoué, l'œuvre ira à l'acheteur<sup>207</sup>. Le contrat de vente porte sur le tatouage de Wim Delvoye signé dans le dos de Tim Steiner et sur le droit de profiter de la vue du tatouage, donc du jeune homme, trois fois par an moyennant une compensation supplémentaire<sup>208</sup>. En dehors de cette convention, Tim Steiner peut refuser d'être exposé par l'artiste s'il le souhaite. Le jour de sa mort, il sera « dépecé, tanné et encadré »<sup>209</sup>. L'artiste anticipe donc la mort du jeune homme, mise dessus, et expose le dos de celui-ci en attendant.

Le fait que l'œuvre s'appelle *Tim, 2006* laisse penser que cet homme est l'œuvre, pourtant le fait qu'à sa mort sa peau soit détaché de son corps pour être conservé comme œuvre indique que seul le tatouage intéresse l'artiste. Tim Steiner n'est donc pas une œuvre en soi, il en est seulement le support. Wim Delvoye présente cette œuvre comme une critique du marché de l'art, il ne s'agit pas nécessairement d'être négatif mais de jouer avec ses règles<sup>210</sup> :

---

<sup>207</sup> Cela fait penser à la fiction *Peau* (1952) écrite par Roal Dahl, et adaptée au cinéma par Denys de la Patellière sous le titre *Le tatoué* (1968). Dans cette comédie, un ancien légionnaire (joué par Jean Gabin) a un tatouage de Modigliani sur son dos. Un marchand d'art (Louis de Funès) le repère et fait tout pour tenter de lui acheter. Dans cette histoire, il veut faire découper la peau du légionnaire vivant pour récupérer rapidement le Modigliani.

<sup>208</sup> YAP, Chin-Chin, « The skin futures market », *ArtAsiaPacific*, n°60, septembre/octobre 2008, p.106, [En ligne], URL : [http://www.wimdelvoye.be/images/catalog/image\\_1167.pdf](http://www.wimdelvoye.be/images/catalog/image_1167.pdf). Consulté le 09/03/2013

<sup>209</sup> OTTAVI, Marie, « Tim Steiner, enchères et en os », *Next Libération*, [En ligne], mis en ligne le 08/10/2012, URL : [http://next.liberation.fr/arts/2012/10/08/tim-steiner\\_851770](http://next.liberation.fr/arts/2012/10/08/tim-steiner_851770). Consulté le 18/12/2012.

<sup>210</sup> Lors d'une interview donnée au *Monde*, Wim Delvoye explique son opinion sur le capitalisme : « Montrer le système. Je ne suis pas vraiment contre, c'est plutôt ironique. Je me moque. Je suis sans parti pris. Je suis belge, je suis flamand. Je n'ai rien à gagner à prendre part. Je n'ai pas d'opinion. D'ailleurs, quelle opinion peut-on avoir sur quelque chose qui est là, partout, dans chaque coin, comme Dieu : notre économie. Tout est économie. Il se peut qu'il en ait toujours été ainsi. »



« « Est-ce qu'on peut tout faire au nom de l'art ? interroge l'artiste gantois. On peut spéculer sur lui, le vendre, le revendre. Même la façon dont il mourra est enjeu de spéculation ! S'il meurt d'un cancer de l'estomac, ce n'est pas grave. S'il meurt seul dans une maison, c'est plus embêtant. Ça joue sur le prix car le dessin sera abîmé. Mais évidemment on ne veut pas qu'il lui arrive quoi que ce soit car on l'aime beaucoup. » »<sup>211</sup>

La neutralité de l'artiste est quelque peu gênante car elle le dédouane de ses choix. Questionner ne semble pas justifier en soi toutes les démarches artistiques. Wim Delvoye est allé plus loin que Piero Manzoni et ses *Sculptures vivantes* des années 1960 en mettant l'humain support de l'œuvre en vente. Mais le geste de Manzoni n'était-il déjà suffisamment évocateur ? Faut-il réellement rentrer dans la logique de commerce jusqu'au bout ?

L'acheteur du tatouage pour 150 000 euros est un Allemand. Certains ont donc fait le rapprochement douteux avec Ilse Koch, femme du commandant du camp de Buchenwald, qui collectionnait les peaux tatouées prélevées sur des prisonniers juifs, tués à cette fin, pour en faire des abats-jours<sup>212</sup>. Si ce parallèle entre la nationalité de l'acheteur et l'histoire est inapproprié, il n'empêche que cela souligne un malaise. Ce type de démarche soulève des questions morales, bien qu'il ne s'agisse pas de comparer cela avec l'horreur que l'on peut ressentir face à la folie d'Ilse Koch et du système nazi. La seule réaction de l'artiste concernant ce rapprochement a été le suivant : « Les gens ont fait le lien. C'était inévitable, remarque Delvoye. Mais nous n'avions rien prévu. »<sup>213</sup> C'est sans aucun doute un peu léger comme réflexion si l'on considère la position de l'artiste vis-à-vis de Tim Steiner. Le fait que celui-ci ait donné son consentement, et même si le contrat ne l'oblige pas à se montrer s'il ne le souhaite pas, ne change pas la finalité de l'acquisition dont il a fait l'objet. Une réflexion, dans un article du magazine *Next Libération*, contribue à s'interroger sur le bien-fondé d'une telle démarche. Un parallèle y est fait entre la position de Tim Steiner, qui doit rester assis des heures sans bouger, et des méthodes de torture américaine :

---

BREERETTE, Geneviève, « Je cherche à donner une cotation à l'art », *Le Monde*, [En ligne]. Mis en ligne le 25/08/2005. URL : [http://www.lemonde.fr/culture/article/2005/08/25/wim-delvoye-je-cherche-a-donner-une-cotation-a-l-art\\_682535\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2005/08/25/wim-delvoye-je-cherche-a-donner-une-cotation-a-l-art_682535_3246.html). Consulté le 19/09/2009.

<sup>211</sup> Propos de l'artiste rapporté dans OTTAVI, Marie, « Tim Steiner, enchères et en os », *Next Libération*, *op.cit.*

<sup>212</sup> Cf. le récit d'un soldat de l'armée américaine, Harry Herder Jr : HERDER JR., Harry, « La libération de Buchenwald », *JewishGen* [An affiliate to the Museum of Jewish Heritage, New York], [En ligne], URL : <http://www.jewishgen.org/ForgottenCamps/Witnesses/HerderFr.html>. Consulté le 08/10/2012

<sup>213</sup> OTTAVI, Marie, « Tim Steiner, enchères et en os », *Next Libération*, *op.cit.*

« C'est *Kubark*, le manuel de torture psychologique de la CIA qui vient à l'esprit : le prisonnier obligé de rester assis dans la même position, tant qu'il n'aura pas parlé, la douleur auto-infligée qui résulte d'une telle position, et de la détermination morale à se taire, le sentiment de supériorité que la victime en retire tout d'abord, et enfin, l'effondrement du sujet pris dans son propre conflit intérieur. »<sup>214</sup>

En effet, Tim Steiner devient esclave volontaire de l'artiste, une marionnette qui pose à l'endroit et aux horaires qu'on lui indique sans pouvoir s'exprimer. Il décrit d'ailleurs une situation similaire dans ce même article, s'effondrant à la fin de la journée d'exposition.

Comment ne pas penser aux expositions universelles, aux foires du XIX<sup>ème</sup> siècle, où certains humains devenaient l'objet d'une attraction ? D'ailleurs, dans une première version du tatouage, il avait été question de dessiner un signe montrant ses fesses au niveau de la nuque du modèle. Celui-ci a refusé, mais on est vraiment dans une logique de surenchère. Cette idée de tatouer un homme – Steiner n'est pas le seul – vient en pendant de son *Art Farm*, installée près de Pékin. Cette ferme élève des porcs qui sont nourris et tatoués (ill.34). Ils sont vendus à des collectionneurs qui spéculent ainsi, consciemment ou non, sur leur durée de vie. Une fois mort, le cochon est empaillé, ou bien dépecé et encadré sous verre. Ce n'est donc pas un sort différent qu'il réserve aux humains qui acceptent d'être vendus.

Quelle est la différence de statut de l'œuvre avec ORLAN ? ORLAN possède son corps et ne l'a pas vendu. Le changement de son corps a été pensé et voulu par elle dans une volonté de refléter sur son visage la façon dont elle se percevait à l'intérieur. Elle prend donc la liberté, le pouvoir de moduler selon ses désirs son identité. Tim Steiner a choisi de s'engager à porter une œuvre dont il n'est pas l'auteur, mais on peut se demander si l'artiste ne profite pas de la faiblesse de son interlocuteur qui cède pour l'argent, ou pour d'autres raisons. C'est d'ailleurs une des raisons pour lesquelles Stelarc et ORLAN n'utilisent pas le corps d'autrui. Il en existe d'autres, liées à la raison de leur démarche, mais le fait d'agir sur autrui n'implique pas du tout la même charge symbolique que d'investir son propre corps. D'autant que, si ORLAN et Stelarc ont construit une réflexion de leur corps-œuvre jusqu'à la mort, ce n'est pas le cas de Tim Steiner. Pour lui, une fois mort, sa contribution s'arrête là. Il n'est pas un corps-œuvre, ce qui ne l'empêche pas d'être objectivé, tel le châssis d'une toile, dans l'approche de l'œuvre.

---

<sup>214</sup> *Ibid.*

Ces œuvres d'ORLAN et de Wim Delvoye renvoient à certains textes littéraires qui mettent en scène des personnages artistes manipulant d'autres humains à des fins artistiques. Le corps humain y est traité comme un matériau modifiable. Cependant, dans ces fictions, le lien avec les nouvelles technologies n'y est pas fait, la manipulation corporelle sert uniquement le propos artistique. L'artiste rêve aussi, indépendamment de la place des nouvelles technologies dans nos sociétés, d'être créateur de créatures. Dans *La caresse*, une nouvelle écrite par Greg Egan en 1989 et parue en 1990<sup>215</sup>, un artiste et riche héritier d'un empire pharmaceutique, Andreas Lindhquist, théorise un mouvement artistique, le Lindhquistisme, qui recrée en tableau vivant des peintures classiques. Il cherche à contrôler les corps, les lumières, les espaces pour parvenir au résultat voulu. Le tableau *Les Caresses* de Fernand Khnopff (1896) l'obsède, et il tente de trouver les personnages à même d'incarner physiquement ce tableau, prêt pour cela à créer des chimères homme-animal. Il va jusqu'à kidnapper un policier enquêtant sur un meurtre, lui faisant subir des chirurgies plastiques pour ressembler à un des éléments du tableau. Lindhquist veut maîtriser jusqu'aux relations humaines pour obtenir l'effet souhaité. Cette nouvelle ne semble pas avoir été inspirée des opérations d'ORLAN puisque la publication a eu lieu en janvier 1990, la nouvelle ayant été écrite durant l'année 1989<sup>216</sup>. Deux autres romans se sont inspirés d'une trame narrative similaire : *Clara et la pénombre* de José Carlos Somoza<sup>217</sup> et *Lorsque j'étais une œuvre d'art* d'Eric-Emmanuel Schmitt<sup>218</sup>. Dans cette dernière fiction, l'artiste fou et charismatique (écho au personnage du savant fou déjà exploité en littérature) convainc un jeune homme suicidaire de lui laisser son corps pour le transformer en œuvre d'art. Il devient donc une sculpture, « Adam bis », métamorphosé par des opérations chirurgicales, et connaît un grand succès. Il se rend peu à peu compte de son existence, esclave du succès et de son créateur, en tombant amoureux d'une jeune femme. Il est assez aisé de faire ici un rapprochement avec l'œuvre *Tim, 2006* de Wim Delvoye (**ill.36**), bien que ce dernier ne soit apparemment pas dans une relation aussi proche à son modèle que dans le livre :

---

<sup>215</sup> Parution originale : EGAN, Greg, « The Caress », *Isaac Asimov's Science Fiction Magazine*, Janvier 1990. Il est paru sous forme de recueil en français : EGAN, Greg, *Axiomatique*, St-Mammès (France), Le Béal éditions, 2006.

<sup>216</sup> L'auteur ne se rappelle quand il a eu connaissance du travail d'ORLAN (qu'il ne nomme pas mais dont la description correspond) mais il en connaît l'existence selon une conversation électronique de Sylvie Allouche avec l'auteur du 08/09/2003, voir ALLOUCHE, Sylvie, *Philosopher sur les possibles avec la science-fiction : l'exemple de l'homme technologiquement modifié*, 456 p., Thèse : Philosophie : Paris 1 : 2012, p.122

<sup>217</sup> SOMOZA, José Carlos, *Clara et la pénombre*, Arles, Babel, 2003 [2001]

<sup>218</sup> SCHMITT, Eric-Emmanuel, *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, Paris, Albin Michel, 2002

« *En six ans, je n'ai vu Wim en tête à tête que trente minutes.* » Il aimerait que l'artiste soit plus présent dans sa vie, « *qu'il me dise "je suis fier de toi. Tu fais du bon boulot"* ». Mais Delvoye, qui n'a pas encore goûté aux joies de la paternité, ne prend pas de gants : « *Nous avons créé des liens d'amitié mais j'ai dû lui expliquer qu'il était une œuvre de 2006 et qu'on était en 2012. Je ne peux pas m'occuper de lui comme avant. Je suis dans une autre période de mon travail.* »<sup>219</sup>

L'aspect humain de cette œuvre – dont l'aspect mercantile est clairement assumé – n'est pas forcément envisagé par l'artiste, c'est-à-dire qu'il semble peu intéressé par l'état psychologique de l'humain dont il a vendu la peau du dos et dont il vend la prestation.

La fiction *Clara et la pénombre* de Jose Carlos Somoza, publié en 2001, se déroule en 2006. Tout comme dans *La caresse* et dans *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, nous avons un artiste qui utilise le corps vivant comme œuvre d'art. Ici, le peintre célèbre, Bruno Van Tysch, a créé l'art hyperdramatique, un nouveau courant qui suscite l'adhésion et l'admiration de ses contemporains. Les peintures ne sont plus présentées sur toile mais directement sur des hommes, des femmes ou des enfants. Contrairement aux deux autres fictions, l'art hyperdramatique est une forme d'art largement utilisée par les artistes contemporains (le summum de cet art étant tout de même celui de son créateur). L'héroïne, Clara Reyes, est un modèle très bien payé car elle peut servir d'œuvre d'art. Il n'est pas question dans ce courant de retoucher par la chirurgie ou par la génétique les modèles. Ceux-ci sont plus proches de mannequins qui s'entretiennent, s'épilent, se colorent la peau au besoin, etc. Les modèles impropres à devenir œuvre d'art sont utilisés comme mobilier d'artiste : lampe, table, chaise, cendrier et autres. Le corps est clairement exploité comme un objet, toute humanité leur est refusée le temps de la prestation puisque leur sens sont éteints : cache-oreille et lunettes noires pour les mobiliers.

Ces trois textes traitent tous de l'utilisation du corps humain dans l'art. La nouvelle de Greg Egan est la seule à s'inscrire dans une logique technologique avec la création d'une chimère pour être au plus près du tableau initial (rappelant les hommes-animaux de *L'île du Docteur Moreau* de H.G. Wells (1896)). Les deux autres textes, plus récents, ne s'engagent pas dans cette voie mais en restent très proches, montrant comment on peut faire accepter la réification de l'humain pour l'art,

---

<sup>219</sup> OTTAVI, Marie, « Tim Steiner, enchères et en os », *Next Libération*, *op.cit.*

rappelant la tradition des « tableaux vivants ». Ce qui interpelle donc dans le cas d'ORLAN est la permanence de son choix qui engage un changement d'identité (ill.76), mais son travail de mise en scène rejoint assez bien l'idée d'une extension du tableau vivant. Pour Wim Delvoye (ill.36), le tableau vivant est également surpassé puisque l'engagement de Tim Steiner est jusqu'à la mort, à moins d'imaginer une rétractation, toujours possible<sup>220</sup>. Il n'engage pas son corps que pour une courte représentation mais pour la vie, au service de l'œuvre d'autrui.

## **b) Mise en scène du cadavre**

A côté du rêve artistique de faire du corps un matériau d'une œuvre unique, le cadavre humain est largement présent – physiquement – dans les œuvres. Les œuvres de Teresa Margolles en sont un exemple. La présentation de cadavres n'est pas nouvelle, comme cela a déjà été évoqué. Les œuvres s'appuient sur une tradition déjà ancienne. Dans cette histoire, Honoré Fragonard est important car, s'il possédait de grandes connaissances techniques et scientifiques, ses pièces dépassent le travail scientifique. La mise en scène du corps humain a été particulièrement remarquée lorsqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle l'anatomiste Honoré Fragonard, directeur de l'école vétérinaire de Maisons-Alfort, a mis au point une technique de conservation des corps très élaborée. Il réalise alors des spécimens anatomiques très curieux qu'aucune finalité scientifique ne justifiait, tels que *Le cavalier*, pièce représentant un homme et un cheval disséqués. Le site internet du musée de l'Ecole vétérinaire précise : « L'aspect macabre de la scène était renforcé par de petits fœtus humains montés sur des moutons ou des fœtus de chevaux, formant autour du « Cavalier » une petite armée »<sup>221</sup>. Fragonard n'hésitait pas à mettre en scène ses écorchés, parfois avec des références comme avec *L'homme à la mandibule*. Evoquant Samson se battant contre les Philistins avec une mâchoire d'âne, cet écorché brandit une mandibule dans la main droite, les yeux révulsés, le pénis tendu : « Fragonard a été jusqu'à lui tordre les oreilles et les lèvres, lui enfoncer le nez pour lui donner un rictus agressif. »<sup>222</sup> Il y avait donc une recherche d'« esthétisation » qui accompagnait la logique scientifique.

---

<sup>220</sup> YAP, Chin-Chin, « The skin futures market », *ArtAsiaPacific*, op.cit.

<sup>221</sup> « Les écorchés de Fragonard », *Le musée Fragonard*, [En ligne], URL : [http://musee.vet-alfort.fr/web/Musee\\_Fragonard/154-les-ecorches.php](http://musee.vet-alfort.fr/web/Musee_Fragonard/154-les-ecorches.php). Consulté le 04/12/2011.

<sup>222</sup> *Ibid.*

Le dévoilement brut du corps, mort et inerte mais présenté comme vivant, n'est donc pas nouveau. La polémique de l'exposition « Mondes du corps » de Günther von Hagens relance la question de la motivation de ce type de présentation. La mise en scène est très travaillée : une femme nageant le crawl, un homme faisant du skateboard, une femme enceinte ventre ouvert, ou encore un écorché portant à bout de bras sa peau en référence à la gravure de l'*Anatomia del corpo humano* de Juan Valverde (Rome, 1556) (ill.43). Von Hagens précise qu'il n'a ni formation, ni ambition artistique - la plupart des expositions sont prévues dans des muséums de sciences naturelles -. Néanmoins, il retravaille la présentation publique des corps en leur donnant une forme spécifique. La conservation du corps humain assure une forme d'immortalité et de nombreuses personnes donnent leur corps à l'institut de plastination qu'il dirige : « Le sort autrefois réservé aux cadavres des criminels et des gueux – servir de matière première aux dissecteurs – semble désormais tenu pour enviable par de nombreuses personnes, dès lors qu'on leur garantit par contrat qu'elles deviendront une œuvre d'art »<sup>223</sup> En effet, la critique fait à von Hagens est que ses choix de posture relève parfois plus du spectacle que de l'instruction. D'après la brochure de l'Institut de plastination<sup>224</sup>, la recherche d'une mise en scène esthétique du cadavre semble aller de pair avec la transmission du savoir anatomique. Ce discours est tempéré par Christophe Degueurce, conservateur du Musée Fragonard, qui donne son point de vue sur la technique et sur l'objet final :

« Cette technique [la plastination] est géniale puisqu'elle permet de conserver les volumes et d'avoir un matériel qui est non toxique. Mais il y a deux défauts majeurs à cette technique. Premièrement elle ne conserve pas les couleurs. Deuxièmement tout est dur. [...]

Sur l'œuvre c'est plus contrasté, à mon avis il y a deux grandes époques. Il y a les débuts où von Hagens est vraiment orienté vers l'utilisation de sa technique pour l'enseignement de l'anatomie. [...] Puis, il y a une deuxième époque où l'anatomie est davantage un prétexte. Von Hagens déstructure complètement le corps pour fabriquer des œuvres dont je ne sais pas si ce sont des œuvres d'art, mais autre chose. »<sup>225</sup>

<sup>223</sup> Jean-Marc Mandosio, « De la femme démontable à l'art cadavérique », *op. cit.*, p.81

<sup>224</sup> HAGENS, Gunther von, WHALLEY, Angelina, « Faire don de son corps pour la plastination » [Brochure d'information], Heidelberg, Institut de Plastination, août 2007 [8<sup>e</sup> édition entièrement révisée], p. 10, [En ligne], URL : <http://www.koerperspende.de/en/downloads.html>. Consulté le 20/10/2010.

<sup>225</sup> MAILLOT, Christophe, « Ces expositions anatomiques qui fascinent et qui dérangent 3/3. Interview de Christophe Degueurce », *Art et Science*. Mis en ligne 10/04/2009, [En ligne], URL : <http://www.art-et-science.fr/explorart/2009/plastination3.html>. Consulté le 20/10/2010.

Christophe Degueurce aborde la plastique des modèles : ce qui a été un temps une démonstration anatomique semble avoir tourné à une sorte de mise en forme des prouesses techniques de von Hagens. Montrer le cadavre humain dans ces conditions, c'est-à-dire mis en scène dans une exposition publique, ne fait pas toujours l'unanimité quelles que soient les époques, car l'objectif pédagogique tire parfois vers une attraction du morbide.

### c) Malaise : atteinte au cadavre et mise à mort

Jouant sur l'impossibilité à définir ce qu'est l'art aujourd'hui, certains artistes profitent de l'éclatement des courants et références artistiques pour exposer des démarches à la limite de la légalité, voire illégale, et soulevant également des questions sur leur motivation réelle. L'utilisation d'un médium d'origine biologique est-elle la suite logique de l'art corporel ? Ou renvoie-t-elle à une désacralisation du corps, résultat de sa dévalorisation par la société technophile ? Le groupe Cadavre rassemble, depuis 1999 environ, des artistes chinois d'une trentaine d'années. Leur point commun est d'utiliser des cadavres humains dans leurs œuvres. La chaîne anglaise Channel 4 a consacré un documentaire, très controversé, sur ces artistes, « Beijing Swings »<sup>226</sup> (2003). Des photographies de la performance *Eating People* (2001) de Zhu Yu, mangeant un nourrisson mort-né, y étaient diffusées (ill.111). Ce dernier explique son geste par une faille existant entre la morale, qui réprouve l'anthropophagie, et les lois et religions qui ne l'interdisent pas, selon lui<sup>227</sup>. C'est cet interstice entre ce qui est interdit par la morale et ce qui est interdit par la loi qui semble l'intéresser. Cependant, il reconnaît qu'il a des rêves d'anthropophagie, ainsi on peut se demander si l'art a pour objet de permettre de vivre des fantasmes personnels<sup>228</sup>. L'artiste dit dans ce documentaire qu'il est chrétien ; le sang, la chair, le martyr du Christ, et la mort, sont des éléments de la religion chrétienne qui l'interpellent. La peur de la mort est aujourd'hui combattue par la technologie, explique-t-il dans ce film : « le désir d'immortalité est devenue une part de notre culture. ». Le journaliste du documentaire précise que l'artiste lui a dit avoir vomi deux fois avant de terminer cette action, mais qu'il s'est tout de même forcé. On peut se demander si la précision

---

<sup>226</sup> Il est possible de voir un aperçu de ce documentaire grâce à la bande-annonce : « Beijing Swings », *TVF International*. [En ligne], URL : <http://tvfinternational.com/programme/19/beijing-swings>. Consulté le 27/11/2012.

<sup>227</sup> DAWEL, Fei, « Transgresser le principe céleste. Dialogue avec le groupe cadavre », *Artpress*, « Représenter l'horreur », Hors série, mai 2001, p.64

<sup>228</sup> L'artiste explique son geste : « Quand je souffre d'insomnie, apparaissent souvent dans ma tête des scènes d'anthropophagie, et cela depuis longtemps déjà. Comme je ne peux décemment pas consommer des êtres vivants, il m'est apparu possible de dévorer les corps d'individus récemment décédés. » *Ibid.*, p.63

était utile. Un autre d'entre eux, Xiao Yu, a suscité la polémique, suite à l'exposition de son œuvre intitulée *Ruan* (1999) au Kunstmuseum de Bern<sup>229</sup>. Cette installation est composée de six récipients : cinq contenant des mouettes dans du formol, et un dernier contenant un corps de mouette, surmonté d'une tête de fœtus humain avec des yeux de lapin (**ill.110**). Le musée l'a retirée suite à une plainte puis l'a réintégrée, finalement la plainte n'a pas abouti. L'ensemble est présenté dans bocal transparents posés sur de hauts socles blancs, jouant sur des tons très épurés. Les ailes des animaux sont déployées donnant l'impression qu'ils vont s'envoler. La combinaison du corps de mouette et d'une partie du fœtus donne une forme chimérique, dans une mise en scène tirant volontairement sur l'irréel et le rêve. L'être vivant n'existe plus, seul reste cette forme d'un animal mythique. Cette œuvre appartient à une collection privée, essentiellement constituée d'œuvres chinoises des années 1980 à nos jours. Il semble donc qu'elle soit reconnue comme œuvre d'art ; pour Marc Jimenez, il n'y aurait même pas dû avoir de problème concernant son statut d'œuvre d'art : « En fait, le «bébé-mouette» aurait dû s'inscrire sans esclandre dans le paysage de l'art contemporain. C'est d'ailleurs ainsi que l'affaire s'est terminée. »<sup>230</sup> On peut tout de même s'interroger sur cette position de Marc Jimenez car questionner sur ce type d'œuvre ne paraît pas dénué d'intérêt, tant sur le plan esthétique que sur le plan moral. Il reste difficile d'analyser ces œuvres plus avant car ces artistes chinois ont un héritage politique et culturel spécifique. Cependant, ainsi qu'il est précisé par le critique d'art chinois Fei Dawei dans le magazine *Artpress*, ce n'est pas parce que ces artistes sont chinois que leurs gestes sont plus acceptés dans leur pays :

« A l'étranger, certains ont pensé que ce type de matériau était plus facile à obtenir en Chine qu'ailleurs, et l'utilisation des cadavres plus aisément acceptable par la tradition chinoise. Rien de tout cela, il s'agit d'un pur phénomène avant-gardiste. »<sup>231</sup>.

Je serai plus réservée sur le terme d' « avant-gardiste », mais de tels comportements semblent tout de même confirmés le choc que le rapport à la vie et à la mort a subi avec la possibilité étendue de modifier le vivant. Il n'est donc pas question de comparer ces œuvres à celles étudiées, mais plutôt de souligner l'attrait pour le cadavre, et un questionnement similaire sur la mort et l'immortalité.

<sup>229</sup> Exposition collective « Mahjong. Art contemporain chinois de la collection Sigg », Kunstmuseum de Bern, 13/06-16/10/2005

<sup>230</sup> HURLIMANN, Thierry, « Entretien avec Marc Jimenez », *Observatoire de la génétique*, n°27, avril-mai 2006, [En ligne], URL : [http://omics-ethics.org/observatoire/zoom/zoom\\_06/z\\_no27\\_06/z\\_no27\\_06\\_02.html](http://omics-ethics.org/observatoire/zoom/zoom_06/z_no27_06/z_no27_06_02.html). Consulté le 14/03/2013

<sup>231</sup> DAWEI, Fei, « Transgresser le principe céleste. Dialogue avec le groupe cadavre », *op.cit.* , p.60



Ce phénomène de transgressions des codes moraux a été visible aux Etats-Unis dès 1980 avec John Duncan, qui a poussé l'expérience jusqu'à la nécrophilie. Pour la performance *Blind Date* (1980), l'artiste a, semble-t-il, acheté un cadavre de femme à Tijuana (Mexique). Il a ensuite enregistré le son de ses rapports sexuels avec la morte. Enfin, il a subi une vasectomie aux Etats-Unis, reportée par des photographies, « afin d'être sûr que [sa] dernière semence fertile avait été répandue dans un cadavre ». Pour présenter cette œuvre, il a invité une sélection de personnes, des critiques d'art et d'autres artistes, dans un petit entrepôt, au DTLA event space, à Los Angeles. L'espace était plongé dans la pénombre, porte fermée, sans chaise. Installé sur le balcon du bâtiment, il a alors expliqué sa démarche et a fait entendre un enregistrement de la séance avec le cadavre. A la fin, la porte était ouverte et les gens pouvaient sortir.<sup>232</sup> Etant donné la mise en scène, il devait être le seul à la lumière naturelle, tandis que le public était plongé dans le noir. Il a présenté son travail pour expliquer « ce qui peut arriver à ceux habitués à ignorer leurs émotions »<sup>233</sup>. Concernant la réception de cette œuvre, les réactions ont été plus fortes que ce qu'il pensait :

« Plusieurs de mes plus proches amis tentèrent de me faire extradier vers le Mexique et arrêter pour nécrophilie. [...] Ça m'a appris que chacun de nous a une limite psychique. Quand quelque chose provoque une perturbation brutale à cette limite et n'a pas de contexte apparent que l'on pourrait utiliser pour "l'encadrer", nous résistons instinctivement. [...] L'acceptation relative de "Blind date" à présent en est juste un des très nombreux exemples, parmi ceux que l'on peut trouver dans l'histoire de l'art. Cette aptitude à ouvrir et développer les esprits est un des éléments qui donnent sa valeur à l'art, le rende valable malgré les dommages psychiques qu'il peut causer au créateur. »<sup>234</sup>

L'« acceptation relative » à propos de cette œuvre, sur laquelle il existe très peu de critiques artistiques, n'est pas si évidente que cela. La chirurgie subie concerne son propre corps, qu'il souhaite punir, mais la performance est polémique sur l'autre volet de son action, celui où il s'approprie le corps d'autrui, une anonyme, qu'il viole :

« ...Je voulais me punir aussi profondément que possible. J'ai décidé de subir une vasectomie, mais ce n'était pas assez : je voulais que ma dernière semence se perde dans un corps sans vie. Je me suis arrangé pour avoir une relation sexuelle

<sup>232</sup> WLASSOFF, Boris, « Interview : John Duncan », *Revue & corrigée*, n°51, mars 2002 [En ligne], URL : <http://www.johnduncan.org/wlassoff.f.html>. Consulté le 23/05/2010

<sup>233</sup> CASCELLA, Daniela, « John Duncan », *Blow Up*, November 2000, 2002 [En ligne], URL : <http://www.johnduncan.org/cascella.html>. Consulté le 23/05/2010

<sup>234</sup> *Ibid.*

avec un cadavre. Je me suis fait jeté hors de plusieurs sex shops avant de rencontrer un homme qui m'a mis en contact avec un assistant mortuaire d'une ville mexicaine proche de la frontière...»<sup>235</sup>

L'artiste a produit des photographies et des enregistrements sonores, des médias qui mettent le spectateur à distance. On peut alors se demander si cela a vraiment eu lieu. L'artiste raconte l'évènement, laisse voir quelques photographies et entendre des sons captés sur place. N'est-on pas dans une simulation, rappelant alors les *Aktions* de Rudolf Schwarzkogler ? Malgré l'ambiguïté de la situation – a-t-elle vraiment eu lieu ?<sup>236</sup> – l'explication et l'audition du viol du cadavre ont été très mal reçues lors de sa première présentation. Parmi les invités présents, il y avait Linda Burnham, rédactrice en chef de *High Performance magazine* (1976-1997), qui a décidé de ne pas publier de papier dessus car elle trouvait cela moralement répréhensible<sup>237</sup>.

Tout comme l'exemple des artistes chinois, ce dernier exemple ne s'ancre pas dans une réflexion par rapport aux biotechnologies ou à un rêve d'immortalité inspiré par les nouvelles technologies. Il y a cependant un malaise par rapport à la mort et au corps humain qui est palpable dans ces œuvres. Le vivant tend à prendre une place importante dans l'œuvre, réduisant le champ symbolique, pour introduire une confrontation plus brutale avec la transformation du vivant et avec la mort, dans un héritage de l'art corporel. Cela se retrouve également dans d'autres œuvres introduisant la mort de l'animal comme événement constitutif de l'œuvre. La prise de conscience d'une mainmise de plus en plus grande de l'homme sur son environnement joue-t-elle dans ces formes extrêmes, où les artistes testent les réactions humaines face à la détresse d'autrui, aux limites morales, à la mort ?

Ainsi, dans un article consacré à l'utilisation des animaux dans l'art contemporain, Jean-Baptiste Jeangène Vilmer, philosophe, s'interroge sur l'échelle de valeur qui justifie de mettre en jeu la vie d'animaux :

« Tuer pour fournir les galeries est-il pire que tuer pour garnir nos assiettes, et pourquoi ? Ce qui choque, intuitivement, est la disproportion entre les coûts (pour

---

<sup>235</sup> Extrait de l'introduction enregistrée de *Blind Date* comprise dans le livre-cassette *Pleasure-Escape* et transcrit en ligne sur le site Internet. URL : [http://www.johnduncan.org/blind\\_date.html](http://www.johnduncan.org/blind_date.html). [Je traduis]

<sup>236</sup> Cette question vaut aussi pour également pour la performance de Zhu Yu, *Eating People*.

<sup>237</sup> STILES, Kristine, « Uncorrupted Joy: Forty Years of International Art Actions, Commissures of Relation », SCHIMMEL, Paul (dir.), *Out of Actions : between Performance and its Objects 1949-1979*, catalogue d'exposition [Los Angeles, Los Angeles Museum of Contemporary Art, 8 février-10 mai 1998], New York, Londres, Thames and Hudson, 1999. [En ligne], URL : <http://www.johnduncan.org/bd-essays.html>. Consulté le 23/05/2010

l'animal) et les bénéfiques (pour l'homme) : on estime que la viande est un besoin qui est plus nécessaire que l'art, qui n'est qu'un plaisir, et donc qu'il est plus légitime de tuer un porc pour faire du jambon que pour faire une œuvre [...] »<sup>238</sup>

Il y a deux hiérarchies distinctes permettant d'estimer ce qui est moralement acceptable comme présence vivante au sein d'une œuvre : la catégorie de vivants visée, et la nécessité ou non de mourir. Aujourd'hui, en Occident, l'homme s'autorise à tuer les animaux uniquement pour sa survie alimentaire, pour sa défense, ou pour le bien-être de l'animal (douleurs trop fortes). L'art ne constitue donc pas d'emblée une raison suffisante pour être la cause de décès d'un être vivant. Il ne reste donc plus que le critère du type d'êtres vivants concerné. Les réactions du public divergent fortement selon que ce soit un chien que l'artiste laisse mourir de faim (Guillermo « Habacuc » Vargas, *Eres lo que lees*, 2007), des poissons rouges placés dans un mixeur que le public peut actionner (Marco Evaristi, *Helena*, 2000), des mouches enfermées dans une cloche de verre jusqu'à leur mort (Damien Hirst, *A Thousand Years*, 1990) ou, pour continuer rétrospectivement, un poulet saigné lors d'une performance (Ana Mendieta, *Death of a Chicken*, 1974)<sup>239</sup>. Il est d'ailleurs intéressant de noter que ces exemples sont progressivement de plus en plus scandaleux : saigner le poulet était un geste banal à la campagne à l'époque de la performance. Par contre, mixer un poisson rouge vivant ou affamer un chien volontairement est plus choquant car ce sont des animaux de compagnie, ils font donc l'objet d'une affection et d'un soin particulier<sup>240</sup>.

Le rapport entre l'homme et l'animal de compagnie est un des enjeux de l'œuvre *GFK Bunny* d'Eduardo Kac qui a modifié le génome d'un lapin pour qu'il devienne vert fluorescent sous certaines conditions. La lapine, appelée Alba par l'artiste, est morte avant qu'il ait pu la rapporter chez lui (ill.52). Selon l'artiste, l'œuvre est composée de plusieurs éléments qui ensemble la constitue : « Ce travail englobait la création d'un lapin vert fluorescent (« Alba »), le débat

---

<sup>238</sup> JEANGÈNE VILMER, Jean-Baptiste, « Animaux dans l'art contemporain : la question éthique », *Jeu : revue de théâtre*, n° 130, (1) 2009, p. 42

<sup>239</sup> *Ibid*, p.42-43. Tous les exemples cités sont tirés de l'article.

<sup>240</sup> Dans un article consacré à l'ambivalence des relations entre l'homme et l'animal, deux sociologues montrent l'importance des animaux de compagnie : « L'animal de compagnie est constitué aujourd'hui en phénomène social par son importance, quantitativement, en nombre d'individus résidant chez leur propriétaire — ce qui implique le développement d'un marché économique conséquent. Corrélativement, le vécu de ce phénomène prend toute sa dimension dans l'intensité des relations entre ces animaux et leurs maîtres, ces derniers accordant aux premiers un statut privilégié justifié par des sentiments passionnés. »

GOUABAULT, Emmanuel, BURTON-JEANGROS, Claudine, « L'ambivalence des relations humain-animal : une analyse socio-anthropologique du monde contemporain », *op. cit*, p. 308.

public suscité par le projet et l'intégration sociale du lapin. »<sup>241</sup>. Son intention première n'était pas de tuer le lapin qui provenait de l'Institut national de recherche agronomique (Inra). Cette institution s'était opposée à l'exhibition de la lapine, ayant peur sans doute de susciter un débat incontrôlable sur les OGM qui étaient déjà l'objet d'une tension sociale. Ici, la volonté initiale est moins choquante visuellement que les œuvres décrites plus haut, mais renvoie également à un imaginaire très fort de dérives liées aux nouvelles technologies. Le processus naturel de mise au monde, jusqu'à la mort, pour les animaux, semble pouvoir devenir totalement artificiel.

Les liens entre mysticisme et œuvres d'art ont toujours été présents, et le développement de la science n'échappe pas au détournement mystique. Ainsi, il est assez logique que dans les liens entre art et science apparaissent un certain occultisme. A travers la démarche de Beuys, on a pu voir que l'apparente évidence de la mort pouvait être interrogée autrement que par une démarche scientifique et cartésienne. Les travaux de Tissue Culture & Art montrent bien la difficulté, avec les biotechnologies, de situer le moment où la vie naît et disparaît. Avec les manipulations biotechnologiques, c'est une révolution comparable à la découverte de l'anatomie humaine qui vient bousculer les connaissances et les représentations de l'ensemble des êtres vivants. Les plastinations de von Hagens dévoilent le corps, qui n'a pas fini de révéler son fonctionnement. Cette part de mystère continue d'alimenter l'imaginaire du vivant.

Il y a un rapport à la mort et à la vie tout à fait différent entre les œuvres utilisant du matériel biotechnologique, et celles utilisant du matériel biologique sans technologie. Les œuvres qui font appel à du matériel biologique, lors du processus de création, heurtent souvent par leur violence, leur immoralité parfois. On pense par exemple à Wim Delvoye, Teresa Margolles, Andres Serrano, mais aussi à John Duncan et au groupe Cadavre. Le choc ne résonne pas de la même façon face aux œuvres utilisant des biotechnologies. Le sang, les entrailles, les cadavres ne sont pas visibles, ces œuvres suggèrent une autre violence qui joue sur l'aspect et la forme des êtres vivants. Le public est interpellé par son imaginaire qui complète l'œuvre et l'emmène vers des conséquences, des risques, des choix acceptés ou refusés. D'un côté, il y a une confrontation plus ou moins brutale avec le vivant, de l'autre, le rapport à la vie et à la mort semble médiatisé par les biotechnologies.

---

<sup>241</sup> KAC, Eduardo, « Transformation du vivant – mutation de l'art », *L'art biotech*, *op.cit.*, p.33

## **II. LE SEXE. INSTRUMENTALISATION ET CYBERCULTURE<sup>242</sup>**

---

<sup>242</sup>Je retiendrai la définition suivante proposée par le sociologue Antonio Casilli car elle en donne simplement les enjeux : « Subculture ralliant scientifiques, chercheurs universitaires, informaticiens amateurs, artistes et militants d'organisations politiques. [...] Son enjeu principal est l'évaluation de l'impact des nouvelles technologies informatives et communicatives (NTIC) sur le tissu social et sur les styles de vie, question sur laquelle les appartenants à la cyberculture arborent des opinions aussi variées que contradictoires : un parti de techno-enthousiastes (surtout américains et japonais, convaincus que les NTIC vont apporter liberté, multiculturalisme et prospérité économique) s'oppose depuis longtemps aux néo-luddites (principalement européens, dont l'intérêt est. Plutôt de faire ressortir les dangers matériels et l'antihumanisme dissimulé par la pensée cyber). »

CASILLI, Antonio, « Les avatars bleus », *Communications*, n°77, 2005. p. 183-209

## A. Saisir la construction du corps sexué dans un monde technologique

Tandis que la mort est devenue un sujet tabou, le sexe a vu son statut social renversé à partir des années 1960. D'un sujet tabou, il est parvenu à être banalisé. Les œuvres d'art qui se penchent sur ce thème, avec force provocation, sont devenues légions, comme le prouvent les ouvrages d'art consacrés au sujet<sup>243</sup>. Les connaissances médicales donnent une impression de connaissance du corps et donc du sexe, sur le plan mécanique. Pourtant, il semble que ni l'appréhension de la mort, ni celle du sexe, ne se contentent de ces connaissances biologiques. Lorsque l'on regarde la littérature scientifique consacrée à la mort comme au sexe, un même mot revient : violence. La mort reste un phénomène violent, difficile à admettre. La sexualité contient une violence que le monde virtuel offert par l'informatique tend à accentuer, même si tout y paraît moins réel. La reproduction sexuée est particulièrement concernée par les biotechnologies avec les possibilités de clonage, de reproduction médicalement assistée, de modification des génomes. Il y a donc deux sphères de questionnement : le sexe modifié physiquement par les biotechnologies et l'évolution des représentations liées au sexe suite à ces interventions artificielles.

En français, le terme « sexe » renvoie à une pluralité de sens : ensemble des éléments physiologiques différenciant l'homme, le mâle, et la femme, la femelle, organes reproducteurs, identité associée. La sexualité, qui met en jeu le sexe, n'était pas un sujet de recherche scientifique avant le XIX<sup>ème</sup> siècle car : « C'est une fois énoncée la théorie de l'évolution que la sexualité a pu recevoir un statut scientifique. »<sup>244</sup> Il ne s'agit alors plus seulement de s'interroger sur l'origine mais sur la fonction de la sexualité qui est définie par « la variabilité individuelle qui nourrit l'évolution »<sup>245</sup>. Sous l'angle scientifique, la sexualité intéresse essentiellement en tant qu'acte qui perpétue l'espèce. Dans la nature, il existe par ailleurs des organismes sans sexe se reproduisant par fission ou bourgeonnement. Dans ces cas là, nul besoin d'être deux c'est un seul organisme qui

---

<sup>243</sup> Les ouvrages sont nombreux, voici une courte sélection parmi les plus connus en France sur ce sujet : BERNADAC, Marie-Christine, MARCADE, Bernard (dir.), *Fémininmasculin, le sexe de l'art*, catalogue d'exposition [Paris, Centre Pompidou, 25 octobre 1995-12 février 1996] Paris, Centre Pompidou, Gallimard, 1995 ; BAQUÉ, Dominique, *MAUVAIS GENRE(S). Érotisme, pornographie, art contemporain*, Paris, Editions du Regard, 2002 ; BOUSTEAU, Fabrice (dir.), *Sexes : images, pratiques et pensées contemporaines*, Paris, Beaux arts magazine et Paris musées, 2004.

<sup>244</sup> JACOB, François, *Le jeu des possibles. Essai sur la diversité du vivant*, Paris, Fayard, 1981, p.21

<sup>245</sup> *Ibid*, p.22

produit une copie exacte de lui-même, un clone donc, tandis que la sexualité induit le mélange de deux individus, de deux programmes génétiques distincts qui produisent de la différence. Cela permet à l'espèce de subsister à différents scénarios d'évolution du milieu. Cependant, il arrive que certaines cellules se divisent en cellules filles identiques, ce qui est par exemple à l'origine des jumeaux monozygotes (ou vrais jumeaux) qui sont donc des clones. Ces quelques informations factuelles permettent de souligner l'importance du sexe dans la définition du vivant et l'évolution de cette donnée naturelle à l'heure des biotechnologies. Cela amène à se pencher plus particulièrement sur la façon dont ces dernières décennies les technologies ont peu à peu imprimé les rapports entre sexe, sexualité, genre et à la façon pour les artistes de rendre ces évolutions.

Dans cette partie, le sexe est abordé comme un élément fondateur de l'identité, d'une part, et comme le moyen de créer et de donner la vie, d'autre part. Il ne s'agit pas d'être exhaustif sur cette notion qui en recoupe beaucoup d'autres et qui peut convoquer de nombreuses disciplines scientifiques différentes. Ce sont les points de recoupements entre sexe et biotechnologie dans certaines œuvres qui vont retenir mon attention. Différents imaginaires, et, au-delà, différents idéaux se confrontent pour dessiner une façon d'envisager le sexe à la lumière des technologies nouvelles. La définition même de « sexe » est complexe. Le sexe peut évoquer le genre ; il y a, sur ce dernier mot, des enjeux intéressants pour les années 1980 et les deux décennies précédentes. Les années 1960 et 1970 ont en effet été des années très productives en œuvres revendiquées comme féministes et homosexuelles. Ces deux “minorités” ont pu plus particulièrement s'exprimer à partir de cette période. Leurs revendications et leurs présences ont joué postérieurement sur de nombreux aspects, nous le verrons. Dès les années 1920, des opérations chirurgicales ont permis de changer physiquement de sexe et de faire ainsi coïncider l'apparence avec le ressenti de la personne. Ces opérations sont désormais accessibles beaucoup plus largement, même s'il existe préalablement des procédures lourdes mises en place par le corps médical. La chirurgie plastique permet également d'accentuer les organes sexuels ou attributs sexuels, ou, sans changer d'identité sexuelle, de se modifier. Certains artistes s'investissent physiquement dans ces transformations. Qu'est-ce que ces œuvres donnent à voir du sexe ? Pour les humains, sexe et genre ne sont pas forcément liés, mais les sociétés occidentales fondées sur les religions du Livre établissent un rapport immuable entre le sexe et le genre, ainsi que l'explique l'anthropologue Marie-Elisabeth Handmann :

« Dans cette logique, être né anatomiquement mâle nous oblige à jouer le rôle d'un homme, avec tous les attributs de la virilité que la société confère à l'homme. Il en va de même, mutatis mutandis, pour les femmes. Et toute

transgression de cet ordre sera vue comme un péché dans une optique religieuse, ou comme une pathologie dans une optique médicale. »<sup>246</sup>

Depuis une trentaine d'années, la pensée queer et les études sur le genre ont remis en cause cette association sexe/genre qui n'existe pas dans d'autres parties du monde, notamment dans certaines tribus africaines et chez les Inuits. Dans son ouvrage *Sexe, genre et sexualités*, la philosophe Elsa Dorlin distingue ces deux notions de sexe et genre :

« Le terme de « genre » est bientôt popularisé par le psychiatre Robert Stoller [...]. En 1955, Stoller propose de distinguer le sexe biologique de l'identité sexuelle (le fait de se percevoir homme ou femme et de se comporter en conséquence), distinction qui se reprise en 1968 en termes de « sexe » et « genre ». »<sup>247</sup>

La distinction entre sexe biologique et l'identité sexuelle développée au fur et à mesure de la vie offre la liberté d'ouvrir son corps à différentes identités en fonction de ses ressentis. Se trouvent donc distingués le corps comme réalité matérielle et le corps comme siège de nos émotions. Les questions artistiques relatives à cette distinction évoluent avec l'introduction des biotechnologies. Une variante aux genres a été imaginée : le cyborg. L'imaginaire de la machine, à laquelle la femme a été associée très tôt, a permis à Donna Haraway de proposer un modèle humain asexué, dans une pensée féministe. Le cyborg serait une utopie permettant d'échapper à la sexualité et au genre et écarterait les problèmes liés à la procréation avec la réplication. Peut-on imaginer des humains sans sexe et sans genre ? La lente ouverture des normes corporelles et des mentalités se confronte à une possibilité de plus en plus évidente de construction du corps, non plus seulement par le biais de produits ingérés mais aussi par une intervention physique importante sur le corps et ses composants. Comment les nouvelles technologies participent-elles à cette construction sexuelle du corps et à son identité ? Quelles peuvent être les conséquences esthétiques ?

---

<sup>246</sup> Cité par VINCENT, Catherine, « Il était une fois deux sexes », *Le Monde*, mardi 4 août 2009, p.17

<sup>247</sup> DORLIN, Elsa, *Sexe, genre et sexualités*, Paris, PUF, 2008, p. 34-35



# 1. Jeux de rôle

## 1.1 Identités ouvertes, postures artistiques

Le sexe est une notion qui s'est construite progressivement, un glissement s'est opéré depuis l'appréhension religieuse de la sexualité jusqu'à une « science sexuelle ». Cette notion, éminemment sensible sur sa définition, dicte les conduites sociales admises ou refusées, celles qui sont normales, et celles qui relèvent d'une erreur, d'une perversion, d'une maladie<sup>248</sup>. Il paraît nécessaire d'esquisser les évolutions sociales concernant les personnes souhaitant changer de sexes et les intersexués pour mieux cerner le paysage social dans lequel les œuvres que nous allons analysées plus loin s'inscrivent, ou réagissent.

### a) Perceptions nouvelles du sexe

La politique d'hygiène prend ainsi le relais des références morales et religieuses pour implanter des normes à partir du XIX<sup>ème</sup> siècle. Cette rationalisation scientifique du corps permet tout de même d'ouvrir le corps à un autre regard et autorise certains changements physiques. En 1921 a lieu la première pénectomie suivie de la construction d'un pseudo-vagin pour un transsexuel nommé Rudolph, et devenu Dora suite à l'opération. La chirurgie a beaucoup joué dans la prise en compte du besoin de faire correspondre un ressenti identitaire et un état physique. Aujourd'hui, le sexe chez les humains, animaux et végétaux est classé en deux catégories, les seules reconnues : féminin ou femelle, et masculin ou mâle. Chez les humains, les cas d'androgynie entraînent très souvent une réassignation, car il n'existe souvent pas plus de deux sexes légalement. Elsa Dorlin rappelle d'ailleurs que « le concept de genre n'a pas été « inventé » par le savoir féministe. Il a été élaboré par les équipes médicales qui, au cours de la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, ont pris en charge les nouveaux-nés dits « hermaphrodites » ou « intersexes » »<sup>249</sup>. Définir le sexe de quelqu'un, ou le redéfinir à sa demande est un pouvoir et un fantasme important, cela revient finalement à toucher à l'espèce et à sa reproduction. Le droit a donc vite été saisi pour que l'ordre

---

<sup>248</sup> A la fin du 19<sup>ème</sup> siècle, dans les milieux médicaux anglais et allemands naissent les premières sommes consacrées à la sexualité : « Fondée sur des études de cas, elle tente une topologie « scientifique » des comportements et des perversions, qui n'a plus pour base le péché mais des critères de normalité et d'anormalité. » SOHN, Anne-Marie, « Le corps sexué », COURTINE, Jean-Jacques (dir.), *Histoire du corps*, vol.3, *op.cit.*, p.101

<sup>249</sup> DORLIN, Elsa, *Sexe, genre et sexualités*, *op.cit.*, p.33

social et moral soit garanti : « Peut-on transgresser l'« indisponibilité de l'état des personnes » ? Doit-on tenir compte du désir du « patient » de changer de sexe ? »<sup>250</sup>. En France, il a fallu attendre un revirement de la Cour de Cassation en 1992<sup>251</sup>, suite à une condamnation de la France par la Cour européenne des droits de l'homme, pour que soit accordé le droit de changer de sexe sur l'état civil. Il faut pour cela que trois conditions cumulatives sont respectées : diagnostic médical, opération de réassignation sexuelle, constatation judiciaire de la conformité entre le genre et l'apparence physique<sup>252</sup>. Il s'agit de réassigner un sexe légal, ce qui veut bien dire que la société contemporaine n'admet pas la possibilité d'être androgyne et rejette cette figure dont l'ambiguïté embarrasse. La France n'a pas soulevé le débat plus loin que la portée de l'arrêt de la Cour de Cassation précité. Cette solution juridique, obtenue difficilement, permet au droit français pour le moment de ne pas statuer sur la question de la transidentité, comme le remarque la juriste Diane Roman :

« Il [Le critère des conditions cumulatives] n'a jamais plus été discuté et la question de la transidentité a été exclue durablement du débat bioéthique [...]. En d'autres termes, tout se donne à lire comme si le droit s'était épuisé tout entier dans la question du changement d'état civil, laissant le reste, et les témoignages de vie des personnes transgenres montrent l'importance de cet impensé juridique, entre bon vouloir médical, pratiques administratives et décisions juridictionnelles. »<sup>253</sup>

La question du transsexualisme ou de la transidentité met donc particulièrement mal à l'aise la jurisprudence et le législateur pour qui cela relève encore du domaine médical. Ainsi, le juriste Gilles Lhuillier note que cette décision se contente de constater un changement physique de l'individu sans prendre en compte la volonté de changer de sexe<sup>254</sup>. C'est donc l'apparence qui prime sur un désir ou une volonté.

<sup>250</sup> ROBIN, Régine, « Du corps cyborg au stade de l'écran », *Communications*, n°70, 2000, p. 183-207.

<sup>251</sup> Cour de Cassation, Assemblée Plénière, 11 décembre 1992

<sup>252</sup> Voir à ce propos l'article de la juriste Diane Roman sur l'identité de genre et le droit français, présenté dans le cadre du colloque "La bioéthique en débat : angles vifs et points morts" : ROMAN, Diane, « Identité de genre, droit et médecine : un débat à bas bruit ? », *raison-publique.fr*, mis en ligne le 09/05/2010, [En ligne], URL : <http://www.raison-publique.fr/article305.html>, consulté le 20/04/2012

<sup>253</sup> *Ibid.*

<sup>254</sup> LHUILLIER, Gilles, « L'homme-masque », *Méthodos*, n°4, 2004, « Penser le corps ». [En ligne]. Mis en ligne le 05/04/2004. URL : <http://methodos.revues.org/document125.html>. Consulté le 27/08/2009

Les possibilités médicamenteuses ou chirurgicales de changer un sexe qui n'est pas celui de naissance ou celui assigné, dans les cas d'androgynie, ouvrent la voie à une réflexion qui permet une distinction dans le terme de sexe. La philosophe américaine Judith Butler a largement œuvré, à partir des années 1980, pour la distinction entre l'appartenance morphologique à un sexe et « la construction sociale du genre »<sup>255</sup>. Cette dernière expression rejoint l'idée d'une norme corporelle induite par la vie sociale, selon Judith Butler : « le « sexe » non seulement fonctionne comme une norme, mais fait partie d'une pratique régulatrice qui produit les corps qu'elle régit. »<sup>256</sup> Ainsi, la matérialité du corps passerait par la régulation, la normalisation du sexe. L'anthropologue Luca Greco souligne que si la matérialité du corps ne peut être niée, elle ne suffit pas à changer aisément d'identité sexuelle :

« si les corps ont bien une matérialité, elle est historiquement, socialement et idéologiquement construite par un ensemble des pratiques régulatrices qui rendent le corps « dociles », au service d'une idéologie du pouvoir (Foucault 1975) et d'un modèle anatomique, historiquement situé (Laqueur 1992). La malléabilité des corps et des genres qui est souvent évoquée dans une vulgate du *drag* Butlerien ne nous amène pas forcément dans un monde où il serait aisé de changer de genre comme on change de vestes. »<sup>257</sup>

Ce débat sur le changement de sexe, donc d'identité, ne change pas le fait que les technologies médicales actuelles les facilitent et qu'il faille prendre en compte ces besoins pour comprendre à quel point les référents sociaux sont bousculés par les évolutions biomédicales. Par ailleurs, la décision de préférer un garçon ou une fille dans des pays comme la Chine qui régule les naissances devient stratégique pour les parents comme pour le futur de l'enfant. Ce qui enferme à nouveau l'humain dans son genre (et qui ne lui offre pas les mêmes prérogatives sociales). Il y a donc un double mouvement : un qui ouvre largement la notion de sexe, et l'autre qui tend vers l'idée de sélection. Le choix est donc soit celui de l'épanouissement individuel, soit celui de la sélection à visée sociale (sélection génétique, sélection du sexe à connotation eugéniste).

Ces questions liées à l'identité sexuelles dans la société se retrouvent dans les questions que soulèvent certaines démarches artistiques depuis le début du XX<sup>ème</sup> siècle. De nombreux artistes se sont travestis, hommes ou femmes, dans des œuvres qui jouaient sur la frontière parfois mince

---

<sup>255</sup> MARZANO, Michela, *La philosophie du corps*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, p.82

<sup>256</sup> BUTLER, Judith, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, Paris, Editions Amsterdam, 2009, p.15

<sup>257</sup> GRECO, Luca, « L'insoutenable légèreté de la matérialité des corps », *Hypothese.org*, [En ligne], URL : <http://realista.hypotheses.org/697>. Consulté le 02/12/2012

entre féminité et masculinité, et les codes sociaux. Parmi les plus connus, Marcel Duchamp a posé en personnage féminin dans la photographie de Man Ray, *Marcel Duchamp en Rrose Sélavy* de 1920-1921. Urs Lüthi s'est coiffé d'un turban dans une photographie de la série *Tell me who stole your smile* (1974), Michel Journiac a joué avec les stéréotypes féminins en se travestissant dans *24h dans la vie d'une femme ordinaire. Réalités / Fantômes* (1974), tandis qu'Andy Warhol se révélait en Drag queen dans ses *Self-Portrait in Drag* (1981-1982). Plus rares, les femmes se travestissent également, mettant en jeu les attributs sexuels des genres : Claude Cahun, tantôt femme, tantôt homme dans ses *Autoportrait* vers 1929, VALIE EXPORT, en amazone (ill.106) dans la photographie *Aktionshose : Genitalpanik* (1969), ou Cindy Sherman. C'est en pointant les clichés liés à la féminité que Cindy Sherman commence dès les années 1970, sans plus s'arrêter, à se travestir pour explorer les différents rôles de la femme et parfois de l'homme (par exemple, la série *Bus Riders*, 1976-2000) à travers la photographie (ill.84). A la fois photographe et modèle, l'artiste joue sur des déguisements déclinant à l'infini des autoportraits. Cindy Sherman est une sorte de caméléon qui enfile les identités le temps d'une photographie. Elle se penche tour à tour sur les archétypes de femmes que le cinéma véhicule, sur les clowns, sur les icônes de l'histoire de l'art. Sorte de répertoire sans fin du genre humain, sa photographie souligne les codes féminins mais les dépasse également en interrogeant parallèlement d'autres répertoires : la monstruosité, la mise en scène de soi, la construction du regard. Le médium photographique lui permet de ne pas s'impliquer physiquement et psychologiquement devant un public, contrairement à une performance. L'artiste apparaît loin derrière son modèle, même si paradoxalement l'un et l'autre ne font qu'un dans l'image. Elle détourne des clichés pour retourner ces identités bien cernées et leur donner un côté falsifié qui introduit le doute. L'apparence est montrée dans sa logique d'enfermement, en même temps que la succession de portraits ne peut que souligner ce rêve humain de pouvoir être un autre, et donc le potentiel multiple de l'identité humaine.

Dans ces quelques exemples, les œuvres sont l'occasion de s'interroger sur la distinction entre l'aspect masculin et l'aspect féminin que la société organise :

« Ces artistes semblent nous dire qu'il n'y a pas d'essence du féminin et du masculin, et que les attributs accordés aux hommes et aux femmes ne sont en fait que l'objet d'un travestissement et d'un processus culturel d'apprentissage et d'assignation. »<sup>258</sup>

<sup>258</sup> CARRIE, Jérôme, « Du jeu à la norme : l'art du travestissement », *Empan*, 2007/1, n° 65, p.13 [En ligne], URL : <http://www.cairn.info/revue-empan-2007-1-page-13.htm>, consulté le 06/04/2013

Ainsi depuis le début du XX<sup>ème</sup> siècle, les artistes ont su montrer que la relation entre féminin et masculin n'était pas aussi claire que les messages véhiculés par la société. L'ambivalence possible entre les deux sexes ne vient pas nécessairement d'un dérangement psychologique, mais bien plutôt d'une absence d'évidence de cette corrélation sexe/genre. Les questions artistiques relatives au sexe et au genre s'intéressent également, dans les années 1970, aux contraintes et discours qui ont pesé et pèsent encore sur les femmes, dans une approche féministe. Certaines œuvres approfondissent alors le glissement identitaire entre homme et femme, et les enjeux de l'assimilation entre identité sexuelle et sexe. ORLAN fait partie des artistes qui ont produit des œuvres sur ces questions. Elle a prolongé son travail en intégrant ultérieurement les nouvelles technologies et leurs enjeux propres. Parmi les artistes du corpus, seule ORLAN traite frontalement de la question des identités sexuelles.

#### **b) ORLAN, question sur l'identité sexuelle en tant que femme**

Dans les années 1970, ORLAN est intervenue dans des colloques féministes où elle brandissait une pancarte sur laquelle était marquée : « Je suis 'un' femme, je suis 'une' homme », révélant ainsi la relation entre le langage et le statut, et l'impossibilité de combiner les identités. Elle montrait par là les limites du féminisme, qui se définissait par opposition avec les hommes. Cela revient à valider la scission entre les genres que la norme sociale revendique, en distinguant nettement les deux sexes. Mais le jeu sur les déterminants renvoie aussi à une prise de conscience de l'enjeu du langage dans la détermination du rôle social des hommes et des femmes. Cela fait dire à Luce Irigay, en 1977, que la femme est soumise aux « systèmes de représentations « masculins » » :

« L'infériorité sociale des femmes se renforce et se complique du fait que la femme n'a pas accès au langage, sinon par le recours à des systèmes de représentations « masculins » qui la désapproprient de son rapport à elle-même, et aux autres femmes. »<sup>259</sup>

Si elle ne peut sortir de la bipolarité masculine et féminine du français, ORLAN tente pourtant de ne pas opposer l'un et l'autre mais de fusionner l'un et l'autre ; ce qu'elle exprime dans une même phrase qui accole le féminin et le masculin.

---

<sup>259</sup> IRIGUAY, Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit, 1977, p.81

Entre 1978 et 1983, elle a présenté un ensemble d'œuvres et de performances, avec son personnage de Sainte ORLAN, rassemblées sous l'intitulé *Le drapé le baroque*. Elle y interroge les différents statuts de la femme : mère, sainte ou prostituée. Dans la performance, l'artiste apparaît drapée et portée par plusieurs hommes en procession. L'artiste serre contre son sein une pelote de draps noués, symbolisant l'enfant Jésus, qui, une fois démaillottée révèle un pain à la croûte bleu et à la mie rouge. Elle détourne l'iconographie religieuse de manière évidente grâce à des symboles chrétiens tel que le pain (le corps du Christ), ou les couleurs primaires bleu et rouge (le céleste et le terrestre). Traditionnellement à la fin de la messe, le prêtre ou le pasteur proposent aux fidèles de communier en partageant le pain et le vin, l'artiste reprend ce rite en l'exagérant à outrance. Elle mange le pain, symbole sacré, jusqu'à s'en rendre malade. Une fois le pain mangé, elle enlève sa coiffe de draps, qui libère ses cheveux, puis dénude un sein, en prenant une expression d'extase. Les draps sont défaits, ORLAN se retrouve habillée avec des bouts de tissus. Elle s'enroule alors dans un long tapis rouge qui se transforme en une boule de tissus et sort lentement de l'espace de la performance. Son rôle de Vierge à l'enfant, inspiré du tableau *La Vierge à l'Enfant* de Jean Fouquet (1452-1455)<sup>260</sup>, se transforme au fil de la performance en une *Sainte Thérèse* du Bernin, extatique et érotique. Pour cette performance ritualisée et maintes fois exécutée<sup>261</sup>, elle se sert à la fois des traditions chrétiennes (gestuelle, morale, symboles) et de l'iconographie qui s'en inspire. La religion est aussi un moyen, pour l'artiste, d'interroger le statut du corps féminin dans la société chrétienne occidentale puisque, selon elle, la religion chrétienne a toujours nié la femme<sup>262</sup>. Elle se repose sur les conventions sociales et religieuses pour en proposer un détournement artistique qui s'inscrit très opportunément dans les débats sociaux des années 1970.

Dans son « Manifeste de l'Art Charnel » (1992), l'artiste aborde l'accumulation des identités, liée aux corps possibles qu'offrent progressivement les avancées technologiques. Le passage des performances à connotation féministe à des performances à connotation technologiques n'enlève pas l'engagement sur les questions identitaires. Mais cela permet à l'artiste d'affirmer ce que les pancartes « Je suis 'un' femme, je suis 'une' homme » amorçaient déjà, c'est-à-dire une complexification des statuts de genre avec l'émergence de possibilités offertes par les

---

<sup>260</sup> Dans son article, Jacques Donguy écrit que la création de « sainte ORLAN » résulte de la rencontre d'ORLAN avec le tableau *La Vierge à l'Enfant* de Jean Fouquet, DONGUY, Jacques, « Le corps obsolète », *L'art au corps : le corps exposé de Man Ray à nos jours*, Paris, Réunion des musées nationaux, Musées de Marseille, 1996, p. 205.

<sup>261</sup> Cette performance a été présentée au Palazzo Grassi à Venise en 1979, au Centre Pompidou à Paris, à la Pinacothèque de Ravenne, au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, entre autres lieux.

<sup>262</sup> ORLAN : *monographie multimédia*, op.cit.

biotechnologies. Ses premières opérations-performances mettent en lumière différentes interrogations liées au féminisme, à la religion, à l'héritage culturel et génétique, et à la pression sociale sur les corps. ORLAN précise que ses interventions, en dehors d'un besoin personnel de se trouver un visage en adéquation avec sa personnalité, étaient l'occasion de souligner cette norme sociale qui pèse sur le corps féminin :

« [...] en ce qui concerne les opérations chirurgicales performances, j'ai essayé de pointer la difficulté pour une femme à avoir une singularité, à ne pas être complètement normée par rapport à ce que la société désigne comme standards de beauté, comme modèle [...]. »<sup>263</sup>

Mais il n'est pas question seulement de beauté dans ces opérations chirurgicales, il s'agit aussi de mettre en avant l'adéquation entre identité intérieure et identité extérieure. ORLAN est très attachée à défendre la place de la femme et à la dégager des rôles que la société occidentale, marquée par les religions chrétiennes<sup>264</sup>, a pu lui assigner. Elle a participé à l'idée de construire son genre, hors des schémas sociaux, avec d'autres artistes comme VALIE EXPORT, Carolee Schneemann, ou Marina Abramovic. Ces actions sont à l'origine du refus de subir le corps dont de nombreuses applications ultérieures ont pu s'inspirer.

ORLAN dit qu'elle fait du « transsexualisme femme-femme » pour faire coïncider image interne et image externe. Elle revendique de vivre une pluralité d'identités en même temps, « je ne désire pas une identité définie et définitive, je suis pour les identités nomades, multiples, mouvantes »<sup>265</sup>, rejoignant pour partie la position revendiquée par les féministes américaines sur les différents sexes possibles. Cette idée est reprise par la philosophe Elsa Dorlin : « [...] si nous prenons en compte l'ensemble des niveaux de sexuation (physiologique, anatomique, chromosomique) il existe bien plus que deux sexes (mâle/femelle) »<sup>266</sup>. Cependant, ce que ne développent pas les féministes, contrairement à l'artiste, est l'idée d'une cohabitation des identités sexuelles. Lea Vergine constate

---

<sup>263</sup> Interview d'ORLAN par Pascale Lismonde. LISMONDE, Pascale « ORLAN, artiste, corps rebelle (1/5) », « A voix nue », *France Culture*. Diffusée le 03/12/2012 à 20h. [En ligne], URL : <http://www.franceculture.fr/emission-a-voix-nue-Orlan-artiste-corps-rebelle-15-2012-12-03>. Consulté le 17/12/2012

<sup>264</sup> Il y a cependant une différence de traitement de la question des sexes et du sexe entre catholiques et protestants, ainsi les femmes pasteurs exercent en France depuis 1930 et les pasteurs peuvent se marier. Par ailleurs, les protestants rejettent le culte des saints. Orlan semble donc s'inspirer de la religion catholique.

<sup>265</sup> ORLAN, PLACE, Stéphane, *De l'art charnel au baiser de l'artiste : Orlan*, op. cit., p.42.

<sup>266</sup> DORLIN, Elsa, *Sexe, genre et sexualités*, op. cit., p. 34-35

une évolution dans l'utilisation du corps dans l'art depuis les années 1980, qui reprend cette idée d'identités multiples :

« Bien qu'aujourd'hui réduit à un appendice mutilé d'une condition post-humaine, à un fragment en interface avec d'autres, à une chair martyrisée ou exultée, greffé à des prothèses de toutes sortes et toujours plus orphelin de traits sexuels ou raciaux, le corps a fait son retour – trente ans après le scandale (qui ne s'est produit qu'une fois) de l'art corporel – comme le siège et l'arbitre d'identités multiples. »<sup>267</sup>

La multiplication des représentations du corps va donc de pair avec la multiplication des identités. La présence surnuméraire du corps dans l'art fleurit à partir des années 1960 et ne semble pas s'essouffler. Si, au départ, il s'agissait de voir dans le corps une valeur refuge, un corps non spéculatif, cela a beaucoup évolué avec les développements informatiques et biotechnologiques. Le corps est envisagé comme un espace morcelé, ce qui favorise la fluidité de ses frontières physiques et sexuelles. La mise en scène artistique de l'identité joue alors avec les normes sociales : « Oui, changer de sexe devient dans les arts plastiques contemporains une autre façon de dire aussi que l'homme et la femme n'existent pas. Ils sont un ensemble de rôles, de stéréotypes. »<sup>268</sup> La revendication d'ORLAN à vivre des identités multiples et mouvantes s'inscrit dans une tendance générale.

### **c) Se transformer ou refuser une identité fixe**

Lors d'une interview avec Maxime Coulombe, ORLAN se défendait d'être narcissique et évoquait alors les chanteurs Michael Jackson et Johnny Hallyday :

« Les détracteurs, que ce soit pour mon travail ou sur celui d'autres artistes qui travaillent avec leur image, disent : « C'est trop narcissique, c'est trop exhibitionniste ». Pour moi, cette affirmation est absolument ridicule. On dit pas [sic] cela de Johnny Hallyday, ou de Michael Jackson. On ne dit pas : « C'est terrible, il était devant 15 000 personnes en délire. Il changeait de costume sans arrêt. Il y avait des éclairages magnifiques sur lui, il se touchait le sexe, il se trémoussait dans tous les sens. Quel narcissisme, quel exhibitionnisme, que tout cela est mauvais ! » C'est incroyable, personne ne va dire cela, et c'est pourtant de l'art mineur. Alors pourquoi, tout à coup quand on passe à un autre type d'art, le

---

<sup>267</sup> VERGINE, Lea, *Body art and performance : The body as language*, Milan, Skira, 2000, p.280

<sup>268</sup> WATTEAU, Diane, « Changer de sexe : les nouveaux jeux de l'art contemporain », *Savoirs et clinique*, 2003/1, n°2, p. 92



narcissisme et l'exhibitionnisme deviendraient-ils quelque chose d'insupportable ? »<sup>269</sup>

On voit bien que l'exhibition de soi et la revendication de son ou ses identité(s) sont partagées. Avec des objectifs bien différents, le chanteur Michael Jackson a largement utilisé la chirurgie plastique pour modifier son apparence (ill.46). Au croisement de la réalité, de la fiction, et de l'art, ce chanteur populaire a également transformé son visage au cours des années, sans que l'on ne sache vraiment si cela ressortait d'un besoin scénique, d'un besoin médical, ou du désir de changer d'identité. Comme beaucoup d'artistes de sa génération, Michael Jackson a largement joué sur son ambiguïté sexuelle et sa sexualité à travers son apparence<sup>270</sup>. Il a lancé des modes et fait évoluer son personnage en changeant de masques avec facilité (ill.48). Tour à tour, il a été un jeune homme afro-américain avec sa petite amie (*Thriller*), un jazzman d'Harlem (*Smooth criminal*) (ill.49), un militaire d'opérette (*Black or White*) ou encore un fantôme farceur (*Ghosts*). En dehors de ses personnages créés pour ses clips, il apparaissait souvent maquillé (les yeux, la bouche, et la peau). Michael Jackson a profité d'une époque qui prône un libre usage de son corps, et d'une maladie de peau, pour faire évoluer son apparence vers une identité indéfinie : ni blanc, ni noir, ni masculin, ni féminin. Jackson s'est progressivement transformé, remodelé, en se blanchissant la peau, en agrandissant ses yeux, en s'affinant le nez, et en changeant la texture de ses cheveux. Il a utilisé les technologies biomédicales du moment : médicaments, chirurgies, etc. Avec les multiples opérations qu'il a subies, beaucoup de journalistes l'ont qualifié de mutant, de monstre, d'hybride ou d'androgyné : « Jusqu'à devenir ce mutant de couleur et de sexe indéterminés dont avaient été gommés tous les attributs typés, et en particulier le nez épaté. Au point que, dans l'imaginaire général, nous l'avions pour ainsi dire "perdu de vue". »<sup>271</sup>. Le journal anglais *The Independent* a écrit un portrait du chanteur pour ses quarante ans, intitulé « Michael Jackson, le premier cyborg mégastar a 40 ans ». Il décrit le chanteur comme un mélange d'extra-terrestre, de robot et d'intersexué :

---

<sup>269</sup> COULOMBE, Maxime, « La maïeutique du corps : rencontre avec ORLAN », *ETC*, n° 60, 2002-2003, p. 15

<sup>270</sup> Les années 1970 et 1980 ont vu l'apparition de vedettes ou personnages publics qui jouaient de leur ambiguïté sexuelle, phénomène alors à la mode, comme Lou Reed, David Bowie, Prince, les Sex Pistols ou Leigh Bowery, sans compter quelques films avec des personnages transsexuels, ou à la sexualité ambiguë, comme *Phantom of the Paradise* (1974) ou *The Rocky Horror Picture Show* (1975).

<sup>271</sup> NARLIAN, Laure, « Michael Jackson était un mutant », *France 2*. Mis en ligne le 30/06/2009. [En ligne]. URL : <http://culture.france2.fr/musique/actu/Michael-Jackson-était-un-mutant-55687683.html>. Consulté le 15/07/2012

« L'apparence (et les habitudes) extra-terrestre et effrayante de Jackson était la clé à la fois de son succès et la raison de son déclin. Quand nous, comme culture populaire globale, avons fait de lui une mégastar, c'était en partie parce qu'il ressemblait et bougeait comme un bel androïde [...]. Il commençait à ressembler à l'un de ces supers adolescents asexués des mangas japonais [...] »<sup>272</sup>.

Cela montre à quel point il était hors-norme. Michael Jackson se retrouve assimilé à un vocabulaire lié à des identités technologiquement marquées : l'androïde, le mutant, le robot, pensés comme êtres asexuels et sans identité sexuelle définie. Les thèmes des monstres, des êtres hybrides, ou des mutants, sont d'ailleurs récurrents dans ses clips vidéos, comme *Thriller* ou *Ghosts* (1997) (ill.47). Produit de son époque, il a choisi d'avoir ses enfants grâce à la procréation médicalement assistée. La chirurgie, les médicaments, comme l'ensemble des évolutions médicales, sont utilisés pour se libérer de soi, dans le prolongement des expériences de drogue des années 1960.

Le rapprochement entre cyberculture et drogue est fait par deux chercheurs français, Jean-Marc Massie et Jean-François Poupard dans un article sur les liens entre sexe, drogue et monde virtuel. Ils soulignent l'importance de la représentation, de l'image, dans le désir d'altérité qu'apporte la drogue ou le virtuel :

« Il est bon de retenir, avant tout, que les drogues procurent des images et que l'image exacerbée perd le sens des choses en trahissant le "simple" par une dérive métaphorique. Poser la question de l'image c'est faire l'épreuve de la dualité de l'être, de son écartèlement entre le désir de l'ailleurs (virtuel) et le choix de l'ici (la réalité). L'image reste donc néanmoins le seul rapport possible au réel, sa faiblesse et son irréalité sont à l'origine de notre société occidentale qui, en plus de mécaniser des comportements humains, technicise ses désirs. »<sup>273</sup>

La surmédiation entraîne une prééminence de l'image, que l'on retrouve dans la démarche de Michael Jackson. Si cet exemple a été retenu, c'est qu'il a profondément marqué les années 1990 et 2000. Et les artistes contemporains ont bien compris leur intérêt à maîtriser les nouvelles technologies de l'information et de la communication pour contrôler leur image, donc leur œuvre<sup>274</sup>.

---

<sup>272</sup> « Michael Jackson était un mutant », *The Independent*, 29 août 2008, [En ligne], URL : <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/profile-michael-jackson-megastar-first-cyborg-turns-forty-1174666.html>. Consulté le 15/07/2012

<sup>273</sup> MASSIE, Jean-Marc, POUPART, Jean-François, « Sexe, drogue et virtualité », *Quaderni*, n° 22, Hiver 1994, « Exclusion-Intégration : la communication interculturelle », p. 19-35.

<sup>274</sup> ORLAN a ainsi été classée première de la catégorie Plasticien pour un « Grand Prix de l'e-Réputation de l'Art Contemporain », comme elle l'annonce en page d'accueil de son site Internet. Ce prix, créé par une journaliste, ne

Le personnage de Leigh Bowery (1961-1994), célèbre dans le Londres des années 1980, a également beaucoup marqué le milieu artistique. Il travaillait ses apparitions publiques, jouant sur une ambiguïté sexuelle forte, et transformant son corps grâce aux vêtements et accessoires. Il peut être rapproché du mouvement queer se développant au même moment, qui interroge les normes fondant les identités sexuelles. Ses tenues rendaient difficiles l'identification à un sexe masculin ou féminin (ill.26). Cependant, son gabarit relativement important, surtout à la fin de sa vie, permettait de l'identifier très vite comme un homme. C'était une sorte de dandy post-moderne poussé à l'extrême. Dans les années 1980, un mouvement mettant en avant une nouvelle façon d'être a fait son apparition. Les « Nouveaux Romantiques » recherchaient une mise précieuse, avec un effet théâtral et des références vestimentaires historiques. Chaque apparition était une mise en scène, où l'identité se faisait mouvante au gré du personnage incarné, s'inspirant largement du dandysme. Né au cours du XIX<sup>ème</sup> siècle, le dandysme désigne initialement les hommes de la haute société anglaise qui se mettaient en scène, pratiquant un art de vivre qui privilégiait la recherche du raffinement et de l'élégance, dans les habits mais aussi dans les manières et l'esprit. Le dandy revendique le droit à se choisir sa propre identité, une identité en mouvement qui change au gré des modes qu'il lance, une identité éphémère donc. La temporalité est un aspect important du dandysme : il s'agit de s'inscrire dans l'instant. Ainsi, il considère que son œuvre est sa vie, une œuvre condamnée à disparaître. Le célèbre roman d'Oscar Wilde, *Le portrait de Dorian Gray*, est en ce sens une illustration parfaite de la vision du dandy et du caractère inéluctablement éphémère de la vie. Mais le dandysme recherche également le décalage avec les codes vestimentaires liés aux genres : « L'androgynie s'impose alors comme le signe par excellence d'une liberté décalée. »<sup>275</sup> Ce qui est intéressant dans le dandysme est de voir que, déjà au XIX<sup>ème</sup> siècle, il existait une mouvance qui consistait à s'exposer publiquement, et qui revendiquait le droit de se redéfinir selon des critères personnels en appuyant son propos sur le corps humain. Les « Nouveaux Romantiques » avaient beaucoup de point commun avec cette recherche de perfection ; ils organisaient de grandes soirées dans les boîtes de nuit londoniennes, telle que le Taboo tenu par l'artiste transformiste Leigh Bowery. Toutes les tenues étaient permises à condition de ne jamais les porter deux fois. Leigh Bowery faisait souvent ses performances lors des soirées qu'il organisait au Taboo. Il transformait son corps en un objet manipulable, se déguisant en femme, en animal, ou

---

reconnait pas la valeur artistique mais seulement l'audience. *Grand prix de l'e-reputation*, [En ligne], <http://www.grandprix-ereputation.com/>

<sup>275</sup> DUFRESNE, Jean-Luc, « Anglomanie et androgynie », *Dandysme, 1808-2008 : de Barbey d'Aureville à Christian Dior*, Granville, Musée Christian Dior, Versailles, éditions Artlys, 2008, p.35

encore en divinité hindoue **(ill.24)**. Il se mettait également parfois dans des tenues légères, explicitement sexuelles :

« L'objectif le plus important était l'identité sexuelle. Bowery était gay, mais pour lui ce n'était pas une raison pour célébrer la virilité dans ses œuvres ou vénérer la féminité. Ce genre de détermination ne l'intéressait pas. Son travestissement n'avait rien à voir avec la recherche ou la création d'une identité sexuelle, ni avec une mise en scène des clichés. Au contraire, avec leur exposition flagrante de seins, de fesses, d'anus ou de vagins, ses personnages sortent des stéréotypes hétéro- ou homosexuels dans des proportions hallucinantes, en les faisant éclater encore plus facilement en morceaux [...]. »<sup>276</sup>

Le jeu de personnalités reflétait l'apparente contradiction de sa vie, marié à une femme et gay assumé. Le chanteur Boy George qui faisait partie des Nouveaux Romantiques a dit à son propos : « quelqu'un comme Leigh était non-sexuel et très déstabilisant. »<sup>277</sup> **(ill.25)**. En transgressant les normes sociales, des artistes performers, comme Leigh Bowery, ont prolongé l'identité du dandy en accentuant l'originalité et l'ambiguïté sexuelle **(ill.23)**.

Augmenter grâce aux vêtements et accessoires certains caractères sexuels comme la poitrine, le fessier, le pénis, les hanches, et même les pieds ou le cou, se pratique depuis longtemps. Les transformations proposées à d'autres époques et dans d'autres cultures, comme le corset, les robes à paniers, les anneaux de cou, montrent que l'humain cherche à amener le corps vers un idéal de forme qui a traditionnellement un rôle social. Tandis que les déformations vestimentaires ou corporelles des autres cultures et époques se plient à des normes sociales, les vêtements contemporains, qui proposent une déformation ou une augmentation de certaines parties du corps, sont rarement visibles dans la rue. Ils remettent en cause, a contrario, les normes vestimentaires. On pense à certains vêtements de Jean-Paul Gaultier (comme ses bustiers coniques), Thierry Mugler, Issey Miyake, ou Walter van Beirendonck qui s'est inspiré des bosses d'ORLAN lors de son défilé d'hiver 1998-1999 **(ill.109)**. ORLAN insiste beaucoup sur son rôle d'impulsion dans le milieu de la mode, notamment :

« A ma suite, beaucoup d'artistes, aujourd'hui reconnus, sont allés puiser dans l'imagerie médicale et le corps mutant (Matthew Barney, Damien Hirst, Simon Costin, [...]) ainsi que de nombreux stylistes qui se disent directement inspirés

---

<sup>276</sup> TILROE, Anna, « The Laugh of No.13 », *Take a Bowery. The Art and (larger than) Life of Leigh Bowery*, catalogue d'exposition [Sydney, Museum of Contemporary Art, 19 décembre 2003-7 mars 2004], 2004, p.125 [Je traduis]

<sup>277</sup> CARSLEY, Gary, « All his own make-up », *Ibid.*, p.21

par mon travail (Jeremy Scott, Constanze Werkemeiller, Walter Van Beirendonck) [...]. »<sup>278</sup>

ORLAN s'affirme comme une pionnière qui a su lancer une mode, essentiellement par ses deux implants placés sur les tempes qui ont focalisé l'attention du public. Les vêtements montrent un jeu identitaire, permettant notamment de brouiller les genres ou de les accentuer. Ainsi, Issey Miyake proposait un ensemble blanc pour le défilé printemps été 2001, qui donnait une carrure de rugbyman à celui qui le portait, grâce à des poches gonflables au niveau des pectoraux et des épaules élargies. Miyake présentait, au même défilé, un tee-shirt rembourré au niveau des abdominaux qui donnait une allure d'athlète au mannequin<sup>279</sup>. Il reprenait la mode du body building, qui a fait d'un Arnold Schwarzenegger une référence esthétique dans les années 1970. Le corps de Schwarzenegger était son image, plus besoin de se vêtir, car les muscles seuls déterminaient sa silhouette. L'idéal de pectoraux développés pour les hommes, ainsi que des abdominaux se retrouvent sur les vêtements. Le styliste reprend donc une mode ancienne et le décline en vêtement qui n'en donne que l'apparence. Le corps, sculpté par les idéaux sociaux, s' imagine dans le fantasme de la mode en même temps qu'il se concrétise dans la chair.

Toutes les questions liées au genre et à la pratique sexuelle associée, basée sur une norme hétérosexuelle, ont explosé dans les années 1960 avec la révolution sexuelle. Progressivement, l'approche du sexe a évolué et a permis d'envisager différents vécus de la sexualité et du genre : la reconnaissance et la qualification des genres, le changement de sexe, la transidentité, les différentes pratiques sexuelles, l'ambiguïté sexuelle, un genre mais des identités multiples, etc. Tout cela montre un débordement des frontières définissant l'humain et sa sexualité jusque-là, et se fait parallèlement à la montée d'une pensée technophile qui autorise un corps libéré des carcans moraux et sociaux, mais aussi, pour les plus extrêmes, libéré du monde réel.

---

<sup>278</sup> ORLAN, « Surtout pas sage comme une image... », *Quasimodo*, n° 5, « Art à contre corps », 1998, p. 99.

<sup>279</sup> Voir KODA, Harold, *Extreme Beauty : The Body Transformed*, catalogue d'exposition [New York, The Metropolitan Museum of Art, 6 décembre 2001-17 mars 2002], New York, The Metropolitan Museum of Art, 2005 [2001], p.67

## 1.2 Etre asexué : le modèle du cyborg

Les gestes artistiques que nous avons vus précédemment indiquent qu'après les années 1960 certains artistes ont intégré le genre et l'orientation sexuelle dans leur questionnement corporel. Cette tendance s'est trouvée confirmée avec l'utilisation massive, dans la société, de la chirurgie et des médicaments. L'imaginaire sexuel s'est trouvé en partie libéré des normes, jusqu'à rejoindre l'imaginaire technologique. Le cyborg semble être devenu une référence, virtuelle, que l'on retrouve dans la littérature et le cinéma de science-fiction, essentiellement depuis les années 1970. Comment le cyborg est-il imaginé ? Son asexualité est-elle libératrice ou annonce-t-elle la fin de l'humanité ? Il s'agit de s'intéresser à différentes approches du corps qui tentent de le déssexualiser et, ce faisant, de l'arracher à son humanité. Souhaiter un corps humain asexué, c'est en effet renoncer à une part importante de ce qui définit l'humain, et permettre le contrôle de l'humain pour le rendre plus efficace. Le modèle du cyborg est un parfait exemple d'asexualité. Certaines œuvres se sont particulièrement inspirées de cet imaginaire. Comment cela se traduit-il dans les œuvres ?

### a) Le cyborg : une figure libératrice ?

Le cyborg, qui correspond à la contraction des termes organisme et cybernétique<sup>280</sup>, est une figure familière de la science-fiction. Le concept de cyborg a été inventé en 1960 par deux chercheurs américains<sup>281</sup>. Il fait référence à toutes sortes d'expériences comprenant diverses modifications du corps par la technologie, les drogues, et l'informatique, afin de permettre à l'humain de s'adapter à des milieux extraterrestres. Le cyborg est un humain augmenté, mi-humain, mi-machine, « à la fois une créature de la réalité sociale et une créature de fiction. »<sup>282</sup> Il n'y a pas de scission entre fiction et réalité puisqu'ils se nourrissent l'un l'autre. Dans un article célèbre, *Un manifeste cyborg : science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XXe siècle*, l'historienne des sciences Donna Haraway conçoit une approche singulière du cyborg :

---

<sup>280</sup> La cybernétique concerne l'étude des comportements humains, animaux, biologiques et mécaniques afin de mieux les reproduire de façon artificielle.

<sup>281</sup> Concept apparu dans un article de Manfred Clynes et Nathan Kline paru en septembre 1960 dans *Astronautics*.

CLYNES, Manfred, KLINE, Nathan, « Drugs, space and cybernetics », *Astronautics*. [En ligne], URL : <http://cyberneticzoo.com/wp-content/uploads/2012/01/cyborgs-Astronautics-sep1960.pdf>. Consulté le 27/04/2013

<sup>282</sup> HARAWAY, Donna, *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991, p.149  
[Je traduis]

« Le cyborg est une créature qui vit dans un monde postgenre ; il se désintéresse de la bisexualité, de la symbiose préœdipienne, du travail non aliéné, des séductions diverses et variées qui font miroiter une promesse de complétude organique dans l'appropriation finale de tous les pouvoirs des parties dans une unité supérieure. »<sup>283</sup>

Ce « mythe politique ironique » permet de repenser la question du féminisme, du socialisme et du matérialisme<sup>284</sup>. Les cyborgs constituent une espèce utopique qui aurait l'avantage de sortir l'espèce humaine de son rapport complexe à la sexualité et à la procréation. Ils sont asexués, sans caractère sexuel défini ou sans sexe. Ce faisant, ils ne répondent plus aux normes mises en place par et pour l'espèce, pour en assurer la reproduction. Cela remettrait donc en question la reproduction sexuée des humains et permettrait, selon Donna Haraway, d'imaginer une réplique des cyborgs :

« Le “sexe” cyborgien restitue quelque chose du baroque somptueux de la réplique des fougères et des invertébrés (préservatifs parfaits contre l'hétérosexisme). La réplique du cyborg n'est pas couplée à la reproduction organique. »<sup>285</sup>

Le nécessaire accouplement entre homme et femme pour prolonger l'espèce, qui définit les normes des relations sexuelles dominantes serait ainsi remis en cause car la réplique assurerait l'asexualité. Le cyborg est asexué et, par conséquent, asexuel, ou bien, au contraire, il contient tous les sexes mais n'en exprime aucun en particulier. Le cyborg est un fantasme exprimant l'envie humaine de sortir de sa condition, en dépassant les frontières qui définissent l'humanité : « matière organique périssable, sexualité, reproduction sexuelle, rapport à l'altérité »<sup>286</sup>.

L'effacement des séparations entre humains et non-humains, entre humains et animaux, entre hommes et femmes, est une question centrale développée par Donna Haraway avec le mythe du cyborg, tant au niveau de l'espèce humaine (certains sont partisans d'une fusion homme-machine), qu'au niveau du genre sexué. Le glissement qui s'opère avec l'introduction de biotechnologies dans le système médical et dans les moyens de communication notamment fait de nous des cyborgs :

---

<sup>283</sup> HARAWAY, Donna, *Des singes, des cyborgs et des femmes. La réinvention de la nature*, Paris, Editions Jacqueline Chambon, trad. Oristelle Bonis, 2009, p.269

<sup>284</sup> HARAWAY, Donna, *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, *op.cit.*, p.149

<sup>285</sup> HARAWAY, Donna, *Des singes, des cyborgs et des femmes. La réinvention de la nature*, *op.cit.*, p.268

<sup>286</sup> ROBIN, Régine, « Du corps cyborg au stade de l'écran », *op.cit.*, p.185

« La médecine moderne aussi fourmille de cyborgs, couplages entre l'organisme et la machine, qui chacun ont été conçus sous forme de mécanismes codés, dans des conditions d'intimité et avec une énergie dont le générateur échappe à l'histoire de la sexualité. »<sup>287</sup>

La cyborgisation progressive de l'humain, par les technologies de la communication et les biotechnologies, permet de penser la vie comme une programmation couplée avec un fonctionnement organique. On comprend alors mieux pourquoi cette fable post-moderne a autant séduit : elle répond ironiquement à une situation qui laisse les humains déboussolés par ces constantes avancées technologiques depuis l'après-guerre, sans répit, sans temps pour penser ce qui se dessine et se décide. Le cyborg d'Haraway exprime alors l'excès, en réponse à cet autre excès.

## **b) Le personnage du cyborg au cinéma**

De nombreux films des années 1980 se sont inspirés de la littérature de science-fiction ou ont inventé des scénarios avec des cyborgs, comme *Blade Runner* (1982), *Terminator* (1984), ou *Robocop* (1987). Le cyborg y est un des personnages principaux, ennemi de l'humain, pour ne pas dire de l'humanité, et même des valeurs humanistes. Associé à une longévité accrue, ou à un moyen de survie dans un monde hostile, le cyborg est régulièrement confronté au problème de définition de l'humain. Ces modèles cyborgs restituent les schémas de domination de la société occidentale : le mâle domine par sa force physique (et non pas intellectuelle), les animaux n'ont pas de réelle place, les genres sont souvent très marqués. Ils incarnent des personnages sollicités pour leurs capacités physiques et leur endurance, aidés par des technologies intégrées ou non. Les robots, puisqu'ils sont présentés ainsi, n'ont pas de sentiments humains et ont des super pouvoirs, mais une absence d'émotions qui les rend dangereux et facile à manipuler par leur propriétaire. En somme, ce sont des marionnettes qui parfois arrivent à s'émanciper du joug de leur créateur quand ils acceptent de cultiver leurs émotions, y compris le sentiment amoureux. Dans *Blade Runner*<sup>288</sup>, qui se passe en 2019, les humains, suite à la révolte de *replicants*, font la chasse sur Terre à ces robots « virtuellement identiques aux humains »<sup>289</sup>, plus forts, plus agiles, et d'intelligence égale aux ingénieurs qui les ont créés. Six *replicants* se seraient échappés des colonies spatiales où ils sont

---

<sup>287</sup> HARAWAY, Donna, *Des singes, des cyborgs et des femmes. La réinvention de la nature*, op.cit., p.268

<sup>288</sup> Film de Ridley Scott, adapté du roman de Philip K. Dick *Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques ?* (1968)

<sup>289</sup> Comme indiqué dans le générique du début du film



utilisés comme travailleurs forcés et seraient sur Terre. Un blade runner, Richard Deckard, est appelé pour les détruire. Les Blade Runner Units sont des unités spéciales de la police qui sont chargés de “retraiter”, de tuer en réalité, ces éléments dangereux et illégaux sur Terre. Ils utilisent le test de Voight-Kampff pour découvrir les *replicants* ; le test mesure le potentiel d’empathie grâce à des stimuli, des questions, qui doivent engendrer des réactions d’ordre biologique (respiration plus forte, pupille dilatée, changement du rythme cardiaque, etc.). Une femme *replicant*, Rachel, jette cependant la confusion car elle provient d’une série à laquelle de la mémoire a été ajoutée et qui leur permet d’acquérir certaines émotions et sentiments pendant leur vie. Elle parvient à troubler Deckard, même si celui-ci se rend compte qu’elle est un robot. L’attirance d’un humain pour un robot vient troubler les frontières entre vivant et non-vivant, biologique et informatique, humain et non-humain. L’obsession du film est finalement celle-là : savoir qui est humain et qui ne l’est pas, grâce à un test qui se base sur l’émotion pour déterminer l’humanité. Un cyborg qui a des émotions n’a-t-il pas le droit à être considéré sur un pied d’égalité avec les humains ? Déjà, en 1982, ces questions émergeaient à travers l’attirance des deux personnages l’un pour l’autre.

Un film *Ghost in the Shell 2:Innocence* (2004) va nous intéresser plus particulièrement car il diffère des films américains en présentant les cyborgs comme des êtres complexes (distingués des simples androïdes ou automates). Le rapport à la sexualité y est abordé de façon suffisamment approfondie pour retenir notre attention. Ce récit est basé sur une histoire de meurtres commis par des androïdes, ou gynoïdes, robots à caractère féminin, créés comme compagnes sexuelles. Un détective cyborg, nommé Batou et son collègue humain Togusa, travaillant pour une agence gouvernementale, enquêtent sur l’affaire. *Ghost in the Shell 2* envisage le jour où les humains seront une minorité parmi des automates, des cyborgs, et des personnes ayant choisi de transférer leur esprit dans des corps artificiels. Le réalisateur Oshii Mamoru semble fasciné par les possibilités offertes par les nouvelles technologies robotiques et biologiques<sup>290</sup> ; il multiplie les références artistiques, philosophiques, littéraires, et scientifiques, qui viennent nuancer la technophilie du film, lui donnant ainsi une dimension en trompe-l’œil. Ce fonctionnement fait écho au titre du film, *Ghost in the Shell*, c’est-à-dire que la structure du film, tant au niveau de la mise en œuvre du récit que des références déroulées au fil des conversations, renvoie à l’idée de « fantôme » dans son acception informatique. Ce dernier terme peut être défini comme la trace d’un composant retiré d’un système (unité centrale et/ou ses périphériques) : « Il faut parfois « tuer » les fantômes pour

---

<sup>290</sup> Le point de vue du réalisateur et des extraits d’interviews sont visibles sur le site du distributeur du film <http://www.gofishpictures.com>

rétablir un fonctionnement correct du système (Frédéric de Solliers). »<sup>291</sup> Le système est la coquille dans lequel ce fantôme continue d'avoir un impact (**ill.80**). La coquille peut donc donner l'illusion d'être vide alors qu'elle ne l'est pas, un trompe-l'œil inversé en somme.

Parmi les références du film, il y a un personnage médecin légiste appelé Donna Haraway, qui ressemble physiquement au professeur américain du même nom, celle-là même qui a écrit *Un manifeste cyborg*. Dans son manifeste utopiste, Donna Haraway propose une alternative à un fonctionnement centré sur le masculin. Sans opposer hommes et femmes, elle suggère de rendre nulles ces catégories pour échapper à toute forme de domination. Oshii ne reprend pas ces idées où les genres ont disparu mais reprend l'idée d'un monde peuplé de cyborgs, sans distinction avec l'humain. Les personnages sont très genrés, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de doute sur leur identité sexuelle, dont les caractéristiques sont bien distinguées : Batou est grand et fort, le robot sexuel est une poupée fine et d'aspect fragile, évoquant la poupée de porcelaine. La poupée est conçue comme un double, un miroir<sup>292</sup> de l'humain, répliquant les capacités humaines. Il est inscrit ainsi sur une des affiches du film : « Pourquoi les humains s'acharnent-ils à se recréer eux-mêmes ? ». Ainsi, la réplique n'évacue pas la distinction entre le genre féminin et masculin, et les questions de sexualité humaine, puisque les gynoïdes sont utilisées comme objet sexuel par leur propriétaire. Une autre affiche présente un robot désarticulé, dont les câbles et autres accessoires technologiques nécessaires à sa vie, à son fonctionnement, sont répandus sur le sol. Oshii s'est largement inspiré de *La Poupée* (1935-1936) de Bellmer pour le physique du gynoïde, des images proches de l'œuvre apparaissent dès le générique de présentation. Bellmer a créé plusieurs poupées avec des fragments de corps qui pouvaient être démantelés ou arrangés dans différentes positions. Il a ainsi créé des bouts de corps féminins, tordus, démembrés, révélant un côté morbide et fantasmagorique (**ill.19**). Sa première poupée est un squelette à taille humaine en métal et bois recouvert de plâtre. C'est une sculpture représentant dans une dimension relativement réaliste (1,40 m) une fille multiforme avec des cheveux noirs, une frange, habillée seulement de chaussettes blanches et de chaussures noires vernies (**ill.18**). La grande poupée est constituée de différents membres qui peuvent s'imbriquer les uns dans les autres. La tête et le cou sont reliés au torse avec plusieurs seins. La poupée est en position assise, le ventre est comme séparé du haut du corps, dessus sont articulés deux bas-ventres,

---

<sup>291</sup> *Le Jargon Français*, entrée « fantôme », [En ligne], URL : <http://jargonf.org/wiki/fant%C3%B4me>, consulté le 21/02/2013. Voir aussi ALLOUCHE, Sylvie, *Philosopher sur les possibles avec la science-fiction : l'exemple de l'homme technologiquement modifié*, op.cit.

<sup>292</sup> Le miroir est un élément récurrent dans le film qui permet de s'interroger sur le reflet d'une apparence qui n'est plus originelle.

quatre hanches et dans quatre cuisses et jambes. Bellmer a photographié sa poupée dans une série de positions grotesques, à connotation sexuelle. L'artiste projette ses fantasmes sur la poupée qui devient l'expression d'une sexualité stérile. C'est ce que l'on retrouve dans le film à travers les poupées-robots empruntant au physique de la poupée de Bellmer. Les hommes ne sont donc pas concernés par ce rôle sexuel, réservé à la femme ; l'utilisation d'androïdes comme esclaves sexuelles reproduit donc les désirs humains. Dès lors, on ne sait plus si c'est l'humain qui pervertit la machine en l'utilisant selon ses besoins primaires ou si c'est la parodie humaine du robot qui est vouée à l'échec :

« On est alors en droit de se demander dans quel sens s'opère la dégradation : si la poupée-robot imite le comportement humain sans y parvenir tout à fait, l'homme, en ayant des rapports sexuels avec des machines provoque également une forme de transgression inédite. C'est elle qui permet ensuite toutes les confusions possibles entre être vivant et objet aux apparences de la vie, être humain et imitation de l'humain, personne et fabrication à la ressemblance de la personne. »<sup>293</sup>

L'humain est dépassé par ses créatures et ses créations qui ont fini par rendre impossible la distinction entre fiction et réalité. Par ailleurs, dans *Innocence*, la sexualité semble appartenir à l'humain. L'inspecteur androïde, Batou, n'a pas de sexualité, contrairement à son collègue, non cyborg, qui est marié avec une femme et a des enfants. Les personnages y ont un genre sexuel défini et sont hétérosexuels par défaut. La norme sexuelle n'est donc pas remise en question. Le réalisateur d'*Innocence*, s'il conserve bien la fonction sexuelle de la poupée, va dans le sens d'une fabrication du corps, soumis aux contraintes sociales.

Le réalisateur cite également en préface du film *L'Eve future* de Villiers de l'Isle-Adam : « si nos dieux et nos espoirs ne sont que des phénomènes scientifiques, alors on peut dire que notre amour est aussi scientifique ». Tout est ramené à une vision scientifique, semble-t-il, y compris les sentiments les plus humains, la croyance, l'espoir, et l'amour. Le livre de Villiers de l'Isle-Adam relate l'histoire d'un inventeur génial enfermé dans son laboratoire, Edison<sup>294</sup>, qui décide de fabriquer une femme artificielle grâce aux moyens scientifiques. Il répond à la déception

---

<sup>293</sup> GRUET, Brice, « Dans les limbes du corps : du golem au robot et retour », *Ebisu*, n°40-41, 2008, p.167. Actes du colloque de Cerisy, « Etre vers la vie. Ontologie, biologie, éthique de l'existence humaine ». [En ligne], URL : [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ebisu\\_1340-3656\\_2008\\_num\\_40\\_1\\_1530](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ebisu_1340-3656_2008_num_40_1_1530)

<sup>294</sup> Villiers de l'Isle-Adam fait déjà ce renvoi à une personnalité scientifique existante avec son personnage de l'inventeur Edison qui s'inspire librement de l'ingénieur Edison vivant à son époque.

amoureuse d'un jeune homme, Lord Ewald, à qui le scientifique est redevable. Cette citation est suivie peu après, dans le film d'Oshii, par la référence au personnage du roman nommé Hadaly, l'Andréide qui doit remplacer l'amour défaillant de Lord Ewald. C'est le nom donné aux robots tueurs. Dans *L'Eve future*, tout semble pouvoir être expliqué par la science, y compris la création d'un être humain ou l'amour. Mais Hadaly est en fait plus qu'une mécanique, elle serait habitée par l'âme d'une certaine Mistress Anderson, plongée dans un profond coma, et qui, ayant développé des facultés de voyance, se fait appeler Sowana. De ce fait, on bascule d'un personnage au fonctionnement scientifique à une forme transcendantale, animée par une énergie mystérieuse. On retrouve là l'idée d'âme, de « ghost », mais au sens de la manifestation surnaturelle cette fois. Dans *L'Eve future*, l'argument apparaissant initialement à la création de la femme-machine semble romantique : le jeune homme amoureux est meurtri par la bêtise d'une jeune femme, dont la beauté l'envoûte, et qu'il souhaiterait pouvoir aimer sans souffrir. La machine se substitue à la femme pour éviter à l'homme les désagréments d'une confrontation physique. Cependant, le titre même du roman renvoie bien à Eve, dont la création, décrite dans le chapitre 2 de la Genèse, évoque immédiatement après son accouplement avec l'homme dont elle est provient :

« 22. Le Seigneur Dieu forma une femme de la côte qu'il avait prise de l'homme, et il l'amena vers l'homme.  
 23. Et l'homme dit : Voici cette fois celle qui est os de mes os et chair de ma chair ! on l'appellera femme, parce qu'elle a été prise de l'homme.  
 24. C'est pourquoi l'homme quittera son père et sa mère, et s'attachera à sa femme, et ils deviendront une seule chair. »<sup>295</sup>

La question de l'accouplement n'est pas évoquée dans le livre de Villiers de l'Isle-Adam, car c'est une simulation, une image idéalisée, qui est proposée à l'amoureux, et nullement une représentation du sexe féminin : « il est très clair et très fréquemment répété que Hadaly n'est qu'une vierge de métal asexuée »<sup>296</sup>. Cette qualification de « vierge de métal asexué » correspond bien, dans le film, aux robots, à la différence que l'androïde est un robot prostitué. Finalement, la science-fiction ne semble pas offrir autre chose qu'une réplique du réel, sur le plan des rôles sexuels et de la sexualité. C'est d'ailleurs confirmé par le fait que la famille de Togusa, le collègue de Batou, est le seul élément non remis en question dans ce film.

---

<sup>295</sup> Genèse : 2, 22 – 2,24

<sup>296</sup> VALTAT, Jean-Christophe, « Reproduction, simulation, performance. *L'Eve future* de Villiers de l'Isle-Adam », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n°16, 2009, [En ligne]. Mis en ligne 20/05/2011. URL : <http://traces.revues.org/2603>. Consulté le 27/06/2013.

### c) L'humain comme œuvre d'art : emprunt à l'imaginaire cyborg

Dans un premier article consacré au body art (*Arts Magazine*, septembre-octobre 1971), Cindy Nemser utilise le terme de « body work »<sup>297</sup>, qui pourrait se traduire par « corps-œuvre ». Elle y évoque les œuvres d'artistes comme Bruce Nauman, Chris Burden, Vito Acconci et d'autres, dont la particularité est d'explorer leur propre corps. Ce terme apparaît donc peut de temps après celui de cyborg. Le nouvel environnement technologique influe sur la façon d'appréhender le corps : quelles sont ses qualités ? Quels sont ses défauts ? L'idée d'un organisme cyborg se retrouve esthétiquement dans les performances de l'artiste Vanessa Beecroft. L'élément sexuel y est présent à travers une quasi-systématique nudité des personnes effectuant ces performances. Depuis les années 1990, elle montre beaucoup de performances dans lesquelles les modèles, semblables les uns aux autres, sont nus, toute érotisation ayant disparu au profit d'une fonction artistique (ill.17). L'objet des performances n'est pas de reproduire ou de simuler des androïdes, mais de montrer le corps-objet. Les performances de Vanessa Beecroft renvoient à un imaginaire de science-fiction par l'ambiance froide et stérile qui s'en dégage. Pourtant, la nudité des mannequins, qui ne sont d'ailleurs presque que des femmes, que l'artiste met en scène devrait justement évoquer un étalement de chair baroque, excessif et sensuelle. Ces œuvres sont polémiques et n'ont pas toujours fait l'unanimité, justement parce que l'atmosphère est l'exact contraire d'une ambiance pasolinienne. Souvent évoquée dans les articles sur le corps dans l'art, cette artiste retire toute humanité de cette exposition de chair. Aucune technologie n'est utilisée, les corps sont agencés et fonctionnent avec le groupe, jouant sur les ressemblances et dissemblances. Aucun regard n'est échangé avec le public car l'artiste l'interdit, ce qui fait assimiler ses modèles à des mannequins en plastique, immobiles et muets. La journaliste Judith Thurman a publié un article dans le *New Yorker* dans lequel elle s'intéresse à la boulimie de Vanessa Beecroft qui lui inspire ces performances :

« Je ne les trouve pas glamours [ses “filles” – les femmes qui apparaissent dans ses performances], et je tends, personnellement, à surévaluer la maigreur. Elles sont plutôt effrayantes. Il y a quelque chose de robotique, d'écrasant et, bien

---

<sup>297</sup> MARTEL, Richard, *Art Action 1958-1998*, Québec, Interventions, 2001, p.127.

entendu, de punitif à propos de la boulimie que Beecroft capture dans les performances. »<sup>298</sup>

La « punition » consiste à faire tenir ces filles pendant deux heures trente ou trois heures debout et en talons le plus souvent. Ainsi, son rapport problématique à la nourriture et au sport, souvent évoqué dans des articles grand public, se retrouve dans cette ascèse éphémère qu'est l'absence totale de paroles, de gestes, de nourritures et de confort. Dans une interview au journal anglais *The Observer*<sup>299</sup>, elle dit qu'elle a été élevée sans télévision, sans voiture, sans téléphone, avec un régime alimentaire très diététique, et que sa mère était contre la société moderne. La façon dont la société modèle les corps, et les souhaite minces et athlétiques, se trouve mis froidement en lumière dans ces performances. Ces sortes de « tableaux-vivants » dessinent une entité charnelle plus que des individualités, ce qui renvoie à une forme de déshumanisation (**ill.16**). Ces « filles » sont agencées tel un tableau :

« Elle [Vanessa Beecroft] a dit [...] que la véritable beauté des femmes n'a jamais été reflétée en art ou dans la mode, impliquant qu'elle recherche une plus grande fidélité en présentant la chose réelle dans sa forme la plus artificialisée, la plus structurée. »<sup>300</sup>

On retrouve la même recherche de beauté que dans les œuvres vivantes évoquées dans certaines fictions littéraires, là encore en cherchant au plus près du réel mais « dans sa forme la plus artificialisée », c'est-à-dire dans une orchestration impitoyable. Cet étalement de corps-objet est tout en apparence.

Trois romans évoqués à la fin de la première partie, *Clara et la pénombre*, *La caresse* et *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, ont une même lecture de l'utilisation du corps humain comme matériau de l'art : un objet au service d'une idée, pour ne pas dire idéologie, du beau. Dans *Lorsque j'étais une œuvre d'art* et *Clara et la pénombre*, les œuvres-corps sont vendues, ou bien « louées », pour les

---

<sup>298</sup> DELLINGER, Matt, THURMAN, Judith, « RECKLESS PERFECTIONISM. Judith Thurman discusses Vanessa Beecroft, art and illness », *The New Yorker*, 17/03/ 2003, [En ligne], URL : <http://www.vanessabeecroft.com/NewYorker.pdf>. Consulté le 18/07/2013. [Je traduis]

<sup>299</sup> JOHNSTONE, Nick, « Dare to Bare », *The Observer*, 13/03/2005, [En ligne], URL : <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2005/mar/13/art>. Consulté le 18/07/2013. [Je traduis]

<sup>300</sup> SMITH, Roberta, « Critic's Notebook; Standing and Staring, Yet Aiming for Empowerment », *The New York Times*, 06/05/1998, [En ligne]. URL : <http://www.vanessabeecroft.com/NewYorkTimes.pdf>. Consulté le 18/07/2013. [Je traduis].

musées ou les particuliers. Dans ce dernier ouvrage, les modèles féminins perdent souvent leur règle. Les conditions d'exposition les abîment, tout comme les modifications faites par l'artiste directement sur le corps, et les modèles n'hésitent pas à sacrifier leur intégrité physique, comme l'énonce ici un des personnages du roman :

« Vagin, urètre, rectum, canaux lacrimaux, rétines, bulbes pileux, glandes sudoripares, énuméra Friedman. N'importe quel endroit du corps d'une toile peut être peint. [...] Dans les art-shocks très violents, on peint parfois les veines et le sang pour que, lorsqu'ils sautent au cours d'une amputation, cela produise un bel effet. »<sup>301</sup>

Le corps n'existe plus comme organisme sexuel et a d'intérêt uniquement comme représentation d'un genre. Le corps humain est alors aussi peu investi de sentiment que si c'était un robot, dont l'apparence et la gestuelle sont contrôlés. Comme le dit cet extrait, l'amputation peut être envisagée car l'humain n'est rien face à l'idéal de beauté de l'œuvre.

Le corps de Stelarc devient un corps-objet dans ses performances, dans lesquelles l'aspect sexuel est refusé. Que ce soit dans *Exoskeleton*, *Muscle Machine*, ou *Third Hand* (ill.96-97-98), le public voit que c'est un homme, il ne cherche pas à le dissimuler, mais il veut être sexuellement neutre dans ses performances. Ce qui tend à montrer qu'il ne lie pas la sexualité à la construction de l'identité et du corps. Il cherche plutôt à distinguer entre son corps et le corps comme matériau. Le temps des performances, il présente un corps humain qui est un simple support technique. Il s'invente, finalement, pour l'occasion, un personnage plus proche de l'automate que de l'humain, puisqu'il n'exprime aucun sentiment. Il se concentre sur un renouvellement technique de l'être humain, en refusant la conception du corps comme siège du psychisme ou de mise en forme de la contrainte sociale. Le corps est obsolète et semble, dans cette perspective, perdre ses qualités humaines. Dans son livre *Le corps comme objet d'art*, Henri-Pierre Jeudy déclare, partant de l'exemple de Stelarc :

« Les objets technologiques peuvent être ajoutés à l'intérieur ou à l'extérieur du corps, la distinction n'a plus guère de sens, l'idée essentielle, c'est la métamorphose du corps en objet technologique. »<sup>302</sup>

---

<sup>301</sup> SOMOZA, José Carlos, *Clara et la pénombre*, op. cit., p.113

<sup>302</sup> JEUDY, Henri-Pierre, *Le corps comme objet d'art*, Paris, Armand Colin, 1998, p.143.

Dans une approche artistique, cela fait du corps un objet d'art technologique. Mais Stelarc tente le plus possible de distinguer son œuvre et son corps, puisqu'il ne se pense pas comme une œuvre d'art : « je ne me suis jamais considéré comme une œuvre d'art »<sup>303</sup>. L'artiste rejette l'aspect personnel qu'implique cette utilisation du corps et, par là, rejette la possibilité d'incarner son œuvre. Qu'apporte alors le corps dans l'œuvre ? Pourquoi ne pas utiliser un mannequin ou une poupée pour faire ces démonstrations technologiques ? L'artiste est pris dans une contradiction. Pourtant, la personne de l'artiste et l'objet créé coïncident ou semblent coïncider dans le corps technologique exhibé. En effet, il s'agit d'utiliser le corps comme objet pour qu'il ne disparaisse pas. Comparer le corps à un objet d'art est une manière de le déssexualiser, selon Jeudy. La figure du cyborg vient alors suggérer la réplication comme solution à l'absence de procréation. Le sexe s'efface pour produire un corps pur. Dans ce cas, la pureté ne s'oppose pas à l'artificialité et à la virtualité, elle en est même le résultat escompté.

La question du sexe a beaucoup travaillé la société depuis la deuxième moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, parallèlement à l'essor des biotechnologies. C'est ce que nous avons vu dans un premier temps : les biotechnologies offrent la possibilité d'ouvrir son identité. C'est ainsi que des exemples divers comme ceux d'ORLAN, de Cindy Sherman, ou de Leigh Bowery, montrent des identités éphémères, et libérées d'un genre. Leurs œuvres révèlent un refus d'une identité sexuelle figée, en flirtant entre réalité et fiction. L'imaginaire du cyborg fait le pont entre réalité et fiction mais se le cyborg se caractérise ou bien par une neutralité sexuelle ou par la réplication des catégories de genre (féminin ou masculin). Cette opposition entre, d'un côté, une libéralisation des identités et, de l'autre, une identité contrôlée souligne les deux utilisations possibles des technologies. Les évolutions technologiques n'abordent la question du sexe et de la sexualité que sous l'angle du changement physique et physiologique, c'est à l'humain d'en faire la critique pour ses applications. Ainsi, pour certains chercheurs, les technologies permettent à la fois une émancipation sexuelle et participent à la normalisation, à l'enfermement des corps :

« Si les féministes se sont appropriées la question des techniques, c'est que les techniques biomédicales ont participé à corseter et à réaménager les identités genrées (Chabaud-Rychter et Gardey, 2002) : la pilule participe certes d'une émancipation de la femme, mais aussi d'une régulation mécanique des hormones et, à terme, d'un corps féminin performé comme tel. »<sup>304</sup>

<sup>303</sup> ATZORI, Paolo, WOOLFORD, Kirk, « Extended-body : Interview with Stelarc », *C-Theory*, op. cit. [Je traduis]

<sup>304</sup> COSTE, Florent, COSTEY, Paul, RABIER, Christelle, « Techno-, un préfixe qui dérange », *Tracés. Revue de*



Ces exemples montrent que le corps humain, appréhendé ou non du point de vue technologique, peut perdre l'intérêt de sa capacité sexuelle, particularité biologique, par une concurrence avec la machine. Le manifeste cyborg de Donna Haraway, qui s'inscrit dans une critique politique et féministe de la société, offre une fiction dans laquelle l'humanité est abandonnée pour partie, avec l'abandon de la sexualité, dans une visée émancipatrice. Mais ce n'est pas ce cyborg-là que retiennent le cinéma et la littérature, le sexe y demeure un élément important. La figure retenue a développé des capacités physiques et intellectuelles plus importantes que l'humain, mais garde ses "faiblesses" que sont les sentiments et l'attraction sexuelle. Le cinéma, qui use généreusement de cette thématique, ne s'embarrasse pas d'un questionnement sur les genres mais le sexe est souvent la voie d'entrée pour aller vers une humanité refoulée ou naissante. Les œuvres d'art hésitent moins à remettre en question le sexe. Le corps comme œuvre d'art, objet, se rapproche du cyborg mais dans son asexualité, donc sa pureté. Le sexe est alors laissé aux autres vivants, signe d'une humanité au fonctionnement trop biologique, donc trop aléatoire.

## **B. Sexe et corps : s'abandonner à la technologie**

La sexualité virtuelle se met peu à peu en place avec le développement considérable de la pratique sur Internet. Face aux maladies sexuellement transmissibles, le cybersexe fait office de remède pour un hygiénisme sexuel. Peu importe si l'on connaît la personne avec qui l'on échange, peu importe qui elle est et si on peut lui faire confiance, la consommation peut se faire sans autre raison que la recherche du plaisir individuel. L'informatique offre ainsi une porte vers un imaginaire qui emmène vers une fiction au goût de réel. L'expérience séduit car elle s'émancipe des codes des relations humaines. Internet est un espace virtuel où de nouveaux masques sociaux sont possibles, y compris dans une accumulation. On choisit d'être pris dans le flux des réseaux sociaux, happé par les jeux en réseau, en conversation avec plusieurs personnes en même temps sur les messageries instantanées. Comment ces nouvelles pratiques sexuelles, sans corps, sans chair, sont-elles suggérées dans les pratiques artistiques ? D'un côté, une perspective de liberté totale est

offerte par l'évolution des mentalités et l'impression de libération du corps par la science ; de l'autre, l'homme se trouve face à des contraintes d'hygiène, qui transforment son rapport à l'autre et à soi, et, en cas de maladie, à une médicalisation intense qui soutient un corps en souffrance. Dans *Les deux dernières minutes*, le collectif Art Orienté objet souligne ces enjeux qui pèsent sur le corps dans un monde où tout est mondialisé, y compris les virus. Comment apparaît l'aspect charnel dans les œuvres qui abordent ces questions ? Les artistes s'intéressent alors à la valeur de l'humain : combien vaut encore le corps vivant ? Les pratiques artistiques reflètent une instrumentalisation du vivant, y compris dans ses aspects sexuels. Evoluer semble exiger un corps détaché des contingences du réel, remplaçant les fluides corporels par les flux d'informations.

## 2. Avoir un corps : mise à disposition

### 2.1 Cybersexualité et *safe sex* dans la pensée artistique

A la révolution sexuelle des années 1960 a succédé une nouvelle forme d'intimité, plus pratique selon le point de vue du psychologue, Timothy Leary (1920-1996), particulièrement actif pendant la révolution sexuelle et promoteur du LSD :

« On sait depuis des années que les personnes qui communiquent par les canaux de la téléphonie informatique peuvent atteindre d'étonnants niveaux d'intimité [...]. Quand deux personnes rentrent en liaison par le moyen d'un ordinateur, les cerveaux, dans leur nudité, interfèrent sur l'écran. Directement. Et tout l'appareillage compliqué du contact physique – les porte-jarretelles, la chambre à coucher, les fermetures Eclair, les soutiens-gorges, les contraceptifs, chaque partie du corps – est dépassé. »<sup>305</sup>

Ce niveau de technologies permet d'envisager des relations essentiellement intellectualisées, l'humain peut alors s'extraire définitivement de ses liens avec l'animalité. Les dystopies décrivent souvent une sexualité humaine très contrôlée : soit elle est évacuée, soit elle est pratiquée de façon extrêmement hygiéniste. Dans l'ouvrage *1984* de George Orwell, le mariage entre membres du parti devait être autorisé par un comité. La permission était refusée si les futurs époux donnaient l'impression d'être attirés l'un par l'autre. Le mariage ne devait servir qu'à procréer pour fournir

---

<sup>305</sup> LEARY, Timothy, *Chaos and Cyberculture*, Berkeley, Ronin Publishing, 1994, p.149 [Je traduis]

des enfants au service du parti, et l'instinct sexuel était présenté comme dégradant, sale, et avilissant. Sur ce point, le roman *Le meilleur des mondes* d'Aldous Huxley va encore plus loin. La procréation est assurée par fécondation in vitro, dans une visée eugéniste, afin de maintenir un système de classes, basé sur l'intelligence. L'ambivalence sexuelle a disparu, les systèmes totalitaires ont imposé des fonctionnements qui n'interrogent plus le bénéfice ou le risque de telle ou telle pratique. Toute pensée sexuelle est utilitariste au service du pouvoir.

#### **a) Le VIH dans les années 1980 et l'évolution de la représentation artistique du sexe**

L'essor des biotechnologies tend à renforcer l'hygiénisme. Sa mise en pratique contient un potentiel de dérives autoritaires. Une organisation sociale permet l'encadrement des formes de sexualité et l'attribution des rôles sexuels. Il est préconisé un mode de vie adéquat pour conserver la santé et l'améliorer, principalement par l'hygiène corporelle. Les épidémies liées aux maladies sexuellement transmissibles – notamment la syphilis –, contre lesquelles ont lutté les Etats occidentaux depuis le XIX<sup>ème</sup> siècle, ont été l'occasion de moraliser la société (contre la prostitution notamment). La politique sociale d'hygiène intervient également au niveau des pratiques sexuelles des individus. L'apparition du VIH (virus de l'immunodéficience humaine) en 1981, reconnu comme virus en 1983, a remis en cause la libre sexualité des années 1960 et 1970. Ce sont d'abord de jeunes homosexuels d'Atlanta qui sont reconnus malades d'un même syndrome en 1981. Il est transmissible par voie sexuelle, sanguine, et *in utero*, donc susceptible de toucher tout le monde. La libération sexuelle avait permis une libération du corps et de ses représentations : reconnaissance des homosexuels, mouvement de libération de la femme, progrès dans la contraception, union libre, etc. Cette sexualité vécue sur le mode de la spontanéité et du plaisir, avec le développement de la contraception, évacue en grande partie le lien entre sexe et reproduction. Dans le cadre de la libération sexuelle, les relations sont vécues indépendamment du rapport au mariage et à la famille. Le VIH a changé la donne et fait remonter à la surface les liens entre sexe et maladie : « il charge de nouveau le rapport sexuel d'un poids qu'il avait perdu en se libérant, par la contraception, de sa fonction de reproduction. »<sup>306</sup> Le sexe devient synonyme de danger potentiel, ce n'est pas le risque d'être enceinte ou de mettre enceinte une femme qui charge le rapport sexuel d'enjeux, mais bien le risque de la transmission d'un virus mortel.

---

<sup>306</sup> MONNEYRON, Frédéric, XIBERRAS, Martine, *Le monde hippie. De l'imaginaire psychédélique à la révolution informatique*, Paris, Imago, 2008, p.128

Dans leur ensemble de quatre films, *Les deux dernières minutes* (1998), Art Orienté objet aborde la question du corps à une époque particulièrement mobilisée sur le sida. Commandés pour l'exposition *Les mondes du Sida, Entre espoir et résignation / Aids Worlds, Between resignation and hope*<sup>307</sup>, les films montrent des scènes érotiques simulées. Plutôt que d'aborder frontalement cette question délicate, les artistes ont fait le choix d'évoquer de façon détournée le rapport sexuel, et le changement que la maladie introduit dans la sexualité. En 1998, la trithérapie commence juste à être utilisée pour combattre l'immunodépression. C'est donc dans cette période d'espoir qu'intervient la série de vidéos, après un temps particulièrement angoissant et difficile où de nombreuses personnes sont mortes du sida. Les quatre films étaient présentés au Centre d'art contemporain de Genève à l'occasion de la XII<sup>ème</sup> conférence mondiale sur le sida à l'été 1998. Les vidéos s'inspirent de récits sur la sexualité de personnes atteintes du sida, entendues par Marion Laval-Jeantet lors de groupes de parole. Quatre écrans étaient mis côte à côte sur des piliers et diffusaient en boucle les quatre séquences de dix minutes chacune. Trois des films sont cryptés, selon le procédé utilisé par Canal+ pour les films pornographiques, à l'exception des deux dernières minutes de la vidéo qui apparaissent en clair.

Une première vidéo se passe dans une baignoire où deux corps nus se devinent et laissent penser à une scène de sexe entre un homme et une femme. Lorsque l'image devient claire, on s'aperçoit que c'est une personne dont le corps est lavé à la Bétadine. Le contraste est saisissant par la soudaine distance qu'instaure la vue de la Bétadine. Vite reconnaissable, ce produit de couleur jaune symbolise l'univers hospitalier et les soins médicaux que nécessite la maladie. L'obsession de l'hygiène, face à l'immunodépression, prend le pas sur la vie sexuelle.

Une seconde vidéo, non cryptée, présente en gros plan une forme de sexe masculin en érection recouvert d'un préservatif. Le champ s'élargit petit à petit et laisse apparaître un doigt qui s'enfonce sous l'aisselle d'un homme. L'acte de sodomie que l'on croyait deviner, avec le ou les préservatifs pour éviter tout risque de contamination, souligne les changements de comportement sexuel. Une autre conséquence du sida est mise en évidence : certaines personnes ont été contaminées par leur partenaire séropositif. La peur de la contamination incite certains à utiliser plusieurs préservatifs. Quel impact la peur joue-t-elle dans le rapport avec le partenaire ? Entre le

---

<sup>307</sup> Exposition *Les Mondes du Sida, Entre espoir et résignation*, Centre d'Art Contemporain, Genève, 6 juin-15 octobre 1998

refus de changer de sexualité, quitte à transmettre le virus, ou l'obligation de se protéger, le débat se transforme vite en deux camps opposés.

Une troisième vidéo, sur le même principe, laisse deviner un sexe féminin en gros plan, qui se transforme, dans un plan élargi, en doigt jouant dans les plis de la paume de la main. La masturbation est simulée, montrant l'auto-érotisation qui peut naître d'une relation avec un conjoint malade, pour lequel toute sexualité devient impossible.

Dans la quatrième vidéo, deux personnes sont nues sur un lit, dans une position laissant deviner une relation sexuelle. Lorsque l'image devient claire, on voit une femme sensuellement caressée par son partenaire. Mais les mains de celui-ci semblent chercher quelque chose, et grattent légèrement la peau. Finalement, les mains trouvent et arrachent progressivement une peau transparente, en latex, qui recouvre la totalité du corps féminin. Celui-ci, pris dans une sorte de préservatif géant, se libère de sa gaine protectrice, grâce aux gestes attentifs de l'homme. Face à la maladie, la protection est très forte, et étouffe une autre forme de sexualité moins contrôlée. Non seulement le virus, lorsqu'il se répand à l'échelle planétaire, modifie les pratiques sexuelles, les rapports au corps des personnes contaminées, mais rend aussi dépendant d'une protection biotechnologique.

On retrouve cette préoccupation du sexe dans une série de photographies, intitulée *Faith, Honor and Beauty* d'Aziz+Cucher, datée de 1992. On voit également quel impact a pu avoir le sida sur l'imaginaire du corps, et la sexualité. Il s'agit de portraits de plain-pied retouchés par ordinateur (ill.6-7). La figure du cyborg y ressurgit comme une barrière contre la fragilité du corps humain. Les deux artistes, Anthony Aziz et Sammy Cucher, ont commencé à travailler ensemble en 1991, période où le VIH faisait beaucoup de victimes. Le rejet du corps était une réalité, la peur de la maladie et de la mort était très forte. Un des artistes, Cucher, a été diagnostiqué séropositif en 1989, soit trois ans avant de produire ces photographies. On peut se demander si le symbole + de leur signature ne renvoie d'ailleurs pas à cette séropositivité, en même temps qu'à leur vie et travail communs.

Le titre de la série renvoie à une devise « Foi, Honneur et Beauté », rappelant celle de certains régimes autoritaires :

« si le titre subtilement ironique de ce travail « Foi, Honneur et Beauté », a une résonance plutôt malveillante, même fasciste, c'est aucun doute parce que les idéaux des uns peuvent facilement être les cauchemars des autres. »<sup>308</sup>

L'esthétique dépouillée, froide, et maîtrisée, des photographies évoquent le contrôle et les normes sociales hygiénistes. Les personnages sont nus, grands et forts. Ils tiennent, pour la plupart, un objet entre les mains. La particularité de ces photographies est l'absence d'organes sexuels des hommes et des femmes. Cette galerie de portraits semble proposer un idéal corporel, l'absence d'organes sexuels suggérant la pureté des protagonistes. Cependant, les personnages gardent leur apparence sexuée. Leur identité sexuelle est renforcée par une activité, ou un objet associé à leur sexe, et à leur rôle social. D'ailleurs, les titres des photographies de cette série soulignent cette lecture : *Boy With Baseball Bat*, *Man With Computer*, *Woman With Fur*, *Woman With Apples* (ill.6-7).

Le sida (syndrome de l'immunodéficience acquise, résultant de l'action du virus) peut expliquer pourquoi le sexe est volontairement effacé sur les personnages de leur série, tant cette maladie influe sur la sexualité. L'utilisation par Aziz+Cucher de la photographie numérique, associée à un logiciel de traitement des images, crée des images lisses dans laquelle l'artificialité est visible. Le corps semble virtuel, entièrement créé sur ordinateur. Il symbolise la pureté, un corps à l'hygiène idéal, puisque le sexe n'y est plus pratiqué. On observe, dans ces images, une « cyborgisation » : le corps est fort, asexué, et sa plastique stéréotypée permet d'imaginer une manipulation génétique. La sexualité, mise de côté, assure la sécurité, comme le note David Le Breton :

« La cybersexualité réalise pleinement cet imaginaire de la disparition du corps, et même de l'autre. L'érotisme atteint le stade suprême de l'hygiène avec le corps virtuel. Plus de crainte de sida ou de maladies sexuellement transmissibles, ni de harcèlement dans cette sexualité angélique où il est même possible, du fait de l'anonymat du Net, de revêtir sexe et état civil de son choix. »<sup>309</sup>

David Le Breton décrit plusieurs changements que peuvent induire le temps de plus en plus important passé face à un ordinateur, comme interface d'échange avec d'autres individus. Dans une utilisation professionnelle, la communication via Internet exacerbe encore le rôle que l'on joue

---

<sup>308</sup> SEWARD, Keith, « Aziz+Cucher Jack Shaiman Gallery, New York », ARTFORUM, vol.32, n°4, décembre 1993, p.81 [Je traduis]

<sup>309</sup> LE BRETON, David, « La sexualité en l'absence du corps de l'autre : la cybersexualité, *Champ psy*, n°43, 2006/3, p.22. [En ligne]. URL : <http://www.cairn.info/revue-champ-psychosomatique-2006-3-page-21.htm>. Consulté le 07/07/2013

socialement. A défaut d'une rencontre humaine, de voir la personne « en chair et en os », le nom, le statut social au titre duquel la personne communique prend une importance encore plus grande. Si l'on peut imaginer changer d'apparence, d'identité, de sexe, pourquoi ne pas imaginer pouvoir changer de sexualité ? Dans la série d'Aziz+Cucher, les références faites au sexe renvoient à un imaginaire corporel renouvelé où le sexe est évoqué pour mieux disparaître et se soustraire au regard. La pureté du corps serait ainsi préservée par l'absence de sexe, qui peut être synonyme depuis le XIX<sup>ème</sup> siècle de maladies sexuellement transmissibles, telles que la syphilis ou le sida. Ces photographies montrent le corps idéal qui est modelé virtuellement par les désirs actuels : un corps athlétique, sain et résistant.

### **b) Un corps sain, un corps pur : biotechnologies et cybersexe**

A propos de la biotechnologie, Aziz+Cucher disent qu'elle est, pour eux, « rassurante et déconcertante »<sup>310</sup> à la fois. Elle est rassurante, car cela a permis de mettre au point des médicaments autorisant les personnes contaminées à mieux vivre, comme en témoigne Cucher. Ils n'expliquent pas ce qu'ils entendent par « déconcertante ». Mais le milieu hospitalier, comme la prise de médicaments, sont autant de moments qui révèlent la maladie et l'absence de certitude sur son évolution. A l'époque, il a fallu tester très rapidement les médicaments pour lutter contre le sida car la contamination allait grandissante. Ces tests, effectués sur des malades qui avaient des chances de survie réduites s'ils ne testaient pas la thérapie, pouvaient avoir des effets secondaires violents. La vie des malades du sida et de leurs proches oscillait donc entre espoir et angoisse. La biotechnologie promettait alors un avenir meilleur tout en ayant des conséquences difficilement mesurables.

Art Orienté objet travaille souvent sur cette ambivalence dans leur réflexion sur les biotechnologies et leur impact dans notre vie. Dans l'installation *Rabbits were used to prove* (1999)<sup>311</sup>, un lapin mort vidé de ses organes est présenté, allongé sur le ventre. Le lapin a été récupéré dans une poubelle de laboratoire, puis vidé. Les organes sont simulés avec de la laine colorée provenant de la

---

<sup>310</sup> GOODEVE, Nichols, « These Are The Forms That We Live With, A Conversation with Thyrza Nichols Goodeve » [1999], republié dans KASTNER, Jeffrey (dir.), *Nature*, The MIT Press, 2012, *Azizcucher.net*, [En ligne]. URL : <http://www.azizcucher.net/critical-text/these-are-the-forms-that-we-live-with-reprinted-in-nature-edited-by-jeffrey-kastner-2012>. Consulté le 07/04/2013

<sup>311</sup> L'œuvre a été conçue en parallèle avec une vidéo, entre documentaire et fiction, intitulée *Clonie*. Ces œuvres ont été produites dans le cadre d'une collaboration avec le médecin généticien Axel Kahn, à l'Institut Cochin de Paris.

première brebis clonée, Dolly. Des fils de laine relient le lapin au mur, formant des phrases. Celles-ci proviennent d'un article du *Journal of American Medical Association* dont l'objet était de légitimer le recours à l'animal pour tester les médicaments, dans une logique anthropocentriste. Cette utilisation, si elle était regrettée par les scientifiques, était justifiée par les vies humaines ainsi sauvées. La phrase suivante, par exemple, est écrite en anglais sur le mur : « currently chimpanzees are the only primate species capable of being infected with strains of HIV »<sup>312</sup> (ill.5). Le chimpanzé est utilisé pour les recherches sur le sida car c'est le seul animal qui peut être utilisé. Les fils, aux tonalités bleu et rouge, évoque la circulation sanguine et dessinent, ainsi, ce qui ressemble à des lignes de vie. Le sang, support de l'âme, est donc symboliquement présent – cette âme qui a longtemps été refusée aux animaux par la pensée moderne -. En prenant la forme d'une peluche maltraitée, l'œuvre dénonce le détournement de l'animal utilisé comme ressource utile à l'homme. Pour résister aux maladies, l'humain s'est tourné vers l'animal, sorte de double organique. L'humain désire se distinguer de l'animal, en s'élevant au-dessus des vicissitudes de la chair, mais il en a paradoxalement besoin pour expérimenter ce qui le peut le sauver, entre autres, de maladies sexuellement transmissibles.

Dans la période des années 1980 aux années 2000, particulièrement marquée par le VIH, les comportements sexuels ont changé pour éviter de contracter le virus. Parallèlement, les biotechnologies ont été de plus en plus présentes, notamment en matière médicale. La peur de la maladie est venue se juxtaposer au rêve technologique d'une humanité libérée des contraintes corporelles. La production-rejet de fluides (sang, urine, sueur, glaire, sperme, etc.) est mal perçue dans les deux cas. Les rêves d'un humain ultra-performant, résistant aux maladies, trouvent une esquivé dans la pratique du cybersexe. Tout fluide devient suspect hygiéniquement parlant. Dans un article sur le cybersexe, l'anthropologue anglais Neil Whitehead évoque les positions américaines favorables aux avantages du cybersexe :

« Le discours véhiculé par les agences gouvernementales et médicales [américaines] est le suivant : dans un contexte de danger sexuel, la technologie numérique fait figure d'idéal, dans la mesure où elle rend possible des pratiques sexuelles telles que le « sexe par téléphone » ou le « cybersexe » qui permettent à deux personnes d'être partenaires sexuels sans pour autant se trouver dans la

---

<sup>312</sup> « Actuellement les chimpanzés sont la seule espèce de primates capable d'être infectée par la souche du VIH » [Je traduis]



même pièce, ce qui élimine de facto les risques associés à l'échange de liquides corporels. »<sup>313</sup>

Le « danger sexuel » est un argument permettant de réguler les pratiques sexuelles et de modifier notre imaginaire des corps, et de leurs échanges. Les connaissances médicales, plus que la religion ou les pratiques ancestrales, deviennent l'argument clé d'une prescription sur l'activité sexuelle des individus. Selon Françoise Héritier, c'est sur la différence des sexes que repose la dualité qui se retrouve dans la pensée symbolique de la gestion des flux : « Cette interprétation mécaniste du fonctionnement du monde en causes et effets qui s'enchaînent est le substrat sur lequel se développent la ritualisation et l'appareil de prescriptions, interdictions, réparations, sanctions »<sup>314</sup>. Les recommandations américaines sont de ne plus échanger les fluides corporels sans garantie sanitaire. Cela n'est pas sans conséquence, car l'homme, son milieu, et le monde, sont liés par l'échange de flux. Françoise Héritier explique que l'interprétation des humeurs influence les normes sociales :

« Le discours sur les humeurs du corps est toujours inscrit dans l'ensemble des représentations propres à chaque société. À chaque fois, le système d'interprétation fait sens en tant qu'instrument de traduction cohérente et ordonnée des faits observables. Ainsi une relation est établie entre la logique qui régit le rapprochement des humeurs entre elles et la norme sociale qu'il faut respecter. La logique du jeu des fluides intervient comme sanction sociale de la norme, même si les enchaînements perçus ne sont jamais donnés que partiellement, au coup par coup, voire par prétérition. Ainsi disait-on en France qu'il valait mieux pour les filles ayant leurs règles de ne pas entrer en contact avec l'eau (marcher sous la pluie, se baigner, marcher dans l'eau). »<sup>315</sup>

Les représentations sociales relatives au sexe ont évolué au point que la peur des maladies sexuellement transmissibles prend le pas sur une circulation structurelle des fluides corporels. Ces échanges ont, en effet, un impact sur les liens évolutifs entre le corps, le milieu naturel et social dans lequel il évolue, et les règles sociales. La représentation symbolique des fluides reflète le

---

<sup>313</sup> WHITEHEAD, Neil L., « Le cybersexe : pornographie, prostitution, et imagination culturelle sur Internet », HEENEN-WOLF, Susann, VANDENDORPE, Florence (dir), *Différences des sexes et vies sexuelles aujourd'hui*, Bruylant-Academia, Louvain-la-Neuve, 2010, p.139

<sup>314</sup> HERITIER, Françoise, « Une anthropologie symbolique du corps », *Journal des africanistes*, Tome 73, fascicule 2, 2003, p.14, [En ligne]. URL : [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jafr\\_0399-0346\\_2003\\_num\\_73\\_2\\_1339](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jafr_0399-0346_2003_num_73_2_1339). Consulté le 21/07/2013. L'auteur ajoute : « Et la différence des sexes introduit à la problématique du même et de l'autre, de l'identique et du différent, du continu et du discontinu. »

<sup>315</sup> *Ibid*, p.13

système de communication qui existe « entre règles sociales et morales, caractérisation des sexes, hygiène de vie, milieu climatique et sanction, dans l'ordre physiologique [...] »<sup>316</sup> On voit que la mécanique des fluides, ses échanges naturels, avec toutes les variables possibles qu'elle contient, induit des normes. Dans le système du cybersexe, les humeurs ne sont plus rapprochées, invitant ainsi à une sexualité sans corps, a-normée donc, libre, et solitaire.

Dans les œuvres, qualifiées d'art biotechnologique, fort peu traitent frontalement de la question du sexe. Cependant, dans un projet intitulé *The Living Sculpture Series: hymNext Hymen Project* (2004-2007), l'artiste américaine Julia Reodica produit des hymens synthétisés pour une hypothétique implantation sur des femmes ou des hommes. Ses premiers hymens étaient « unisexes ». Les suivants ont été travaillés autour de formes spécifiques pour créer des « sculptures vivantes » capables de survivre durant une période donnée **(ill.84)**. La culture tissulaire, et on retrouve là une des technologies privilégiées des bio-artistes, est le résultat de la combinaison de cellules vaginales de l'artiste, de cellules de rongeur et de bovin, et de collagène bovin, mélangés dans un milieu nutritif. Questionnant l'importance de la virginité dans certaines cultures traditionnelles, elle montre la simplicité à reproduire et à réimplanter ce tissu à notre époque. L'hymen est cette membrane qui protège l'orifice vaginal ; l'absence d'hymen est abusivement considérée comme une absence de virginité. Cela peut entraîner, dans les cultures les plus strictes, la honte de la famille jusqu'à la mort de la jeune femme incriminée. La démarche est infondée puisque l'on sait que l'hymen peut être déchiré pour différentes raisons, quand il n'est pas naturellement absent.

Julia Reodica présente ces hymens dans des coffrets de cérémonie **(ill.85)**, mettant en scène la préservation et l'importance que certaines cultures donnent à cette fine membrane :

« Une frontière culturelle est aussi franchie dans *The hymNext Project* car les hymens sont seulement conçus pour un nouvel usage, pas comme des répliques de l'hymen perdu. Chaque hymen produit a une forme qui rend évidente que l'œuvre est une parodie de cet unique rituel sexuel traditionnel prenant la virginité, la pureté, la chasteté, ou l'innocence de quelqu'un. »<sup>317</sup>

---

<sup>316</sup> *Ibid.*, p.15

<sup>317</sup> Site internet de Julia Reodica : « The Living Sculpture Series: hymNext hymens », *Phoresis.org*, [En ligne]. URL : [http://www.phoresis.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=36:hymnext&catid=28:bioart&Itemid=2](http://www.phoresis.org/index.php?option=com_content&view=article&id=36:hymnext&catid=28:bioart&Itemid=2). Consulté le 22/07/2013. [Je traduis]

Dans les cultures à domination masculine, il est un signe de pureté, induisant un contrôle de la femme et de son activité sexuelle. La virginité, en effet, garantit l'absence d'échange de fluides sexuels, et l'impossibilité de donner la vie. C'est une toute autre raison qui motive ici la régulation des fluides : la peur de voir naître un enfant, et une pensée archaïque. Le sang devient un fluide certifiant la pureté de la femme. La maîtrise des fluides implique la maîtrise de l'être humain. Ici, l'imaginaire développé autour de cette infime partie du corps féminin est volontairement détourné pour montrer que les avancées scientifiques rendent ce genre de pratiques caduques. Même si ces traditions perdurent, elles se confrontent à la possibilité pour les femmes, dans les pays occidentaux, de faire une chirurgie reconstructrice, l'hyménoplastie. L'artiste justifie également son œuvre en utilisant d'autres éléments intéressants pour comprendre les imaginaires qui sous-tendent sa réflexion artistique.

Elle évoque notamment Hyménaios, dieu des mariages, fils d'Aphrodite et Dionysos. C'est ainsi que ses hymens synthétisés symbolisent l'amour entre deux personnes, quels que soient leurs sexes :

« Pour s'adresser aux deux sexes, et en respectant les sexes alternatifs (transgenre et transitionnel), l'hymen représente aussi la réintroduction de la figure grecque mythologique, Hyménaios, le dieu des mariages d'amour. »<sup>318</sup>

On trouve dans cet argument un mélange intéressant de références anciennes et de tendances contemporaines. La référence à la Grèce antique permet sans doute de s'affirmer dans la continuité d'une pensée ancienne, tandis que la mention des « sexes alternatifs » permet d'évoquer les réflexions actuelles menées par les études de genre. Son discours permet ainsi de relier cette série d'œuvres à la question de la définition du sexe que reposent les biotechnologies actuelles, même si l'artiste ne développe pas sur ce point.

### **c) Mise à distance du corps : observation et surveillance**

Les technologies médicales ont développées une production d'images impressionnante, qui autorisent une mise à distance du corps. Le corps, dans sa dimension sexuel ici, est observé, surveillé, scruté, pour révéler au corps médical la moindre de ses défaillances. L'aspect

---

<sup>318</sup> *Ibid.* [Je traduis]

psychologique comme physique font l'objet d'une attention médicale : que ce soient à travers une inspection clinique, ou des questions relatives à des pratiques sexuelles à risque, donc déviantes. Dans sa série *X-Rays*, Wim Delvoye a consacré un ensemble d'œuvres à des scènes de sexe (*Sex Rays*, 2000-2001). Ces grands tirages photographiques sont des radiographies, comme pour *Stations of the Cross*. Les dimensions sont un peu plus grandes<sup>319</sup> avec une alternance de formats portrait et paysage. Toujours en noir et blanc, ces radiographies mettent en scène des humains, à l'exception de *Shit* (2000) et *Butt 1* (2000), qui sont des radiographies d'animaux. Les scènes suggèrent des échanges sexuels avec plusieurs protagonistes (**ill.31-32**). Cet ensemble mélange scatologie et sexualité. La radiographie des scènes et ce qu'elles représentent sont volontairement redondants, selon Wim Delvoye :

« Les gens ont l'air tellement nu sous les rayons X, en un sens ils sont déjà dévêtu de leur sexualité ; ils deviennent comme des machines. On pourrait dire que c'est une sorte d'hyper-pornographie »<sup>320</sup>

L'hyperpornographie contraste avec l'absence de chair et de fluides sexuels dans l'image. Ce sont des prises de vue stéréotypées de scènes de sexe, le motif le plus récurrent étant la fellation. Le sexe est montré comme une source de jeu et de plaisir, mais apparaît désincarné. L'anonymat des personnages humains, conjugué à la double nudité dont ils font l'objet, la nudité physique et celle des rayons X, les désexualisent. Les tonalités noir et blanc des clichés limitent également leur aspect hyperréaliste. L'aspect machinique de ces personnages, évoqué par l'artiste, est là aussi redondant avec la machine qui sert à produire ces images. Elle met son empreinte sur la vision du corps humain, qui n'apparaît plus qu'à travers son squelette, sa machine. L'acte sexuel devrait nous sembler froid : absence de couleur, médium froid, absence d'identité ou de chair, image figée. Pourtant, ces radiographies arrivent à troubler. Elles paraissent licencieuses, et réussissent à rendre l'impression de voyeurisme. Le format des œuvres joue aussi sur la sensation de plonger dans une intimité. Sexe et scatologie deviennent objet de dérision. Le contact charnel est détourné au profit de la vue. L'image vient emplir le vide laissé par l'humain.

Wim Delvoye explique comment il a pris ces clichés : « Vous allez voir un médecin et vous lui dites, écoutez, j'ai amené dix amis, ça ne vous ferait rien si je faisais des radiographies pendant

<sup>319</sup> Les deux ensembles sont des cibachromes sur aluminium. Pour *Stations of the Cross*, les tirages font tous 80 x 100 cm, tandis qu'ils font 100 x 125 cm ou 125 x 100 cm pour *Sex Rays*.

<sup>320</sup> VERHAGEN, Marcus, « Sacred, and a bit profane », *ArtReview*, n°53, octobre 2002. [En ligne], URL : [http://www.wimdelvoye.be/images/catalog/image\\_1141.pdf](http://www.wimdelvoye.be/images/catalog/image_1141.pdf) [Je traduis]

qu'ils ont des relations sexuelle dans votre clinique ? »<sup>321</sup> L'artiste a totalement dévoyé l'espace médical de son objet : le lieu de l'hygiène, de la pureté microbienne, devient le lieu d'une orgie sexuelle. Il introduit le danger de la contamination avec des partenaires sexuels multiples et des rapports dont on ne sait pas s'ils sont protégés (ça n'apparaît pas sur l'image). Le rapprochement opéré entre la radiographie, comme préfiguration de la mort, et le sexe, reflète une relation latente entre sexe, médicalisation et mort. L'artiste, qui ne s'intéresse pas aux questions de sexe<sup>322</sup>, se penche malgré tout sur un lien qui est fait plus ou moins consciemment entre les jeux sexuels, un outil de diagnostic médical, et l'absence de fluides dans l'image (donc de procréation).

Le regard est souvent vu comme une intrusion à connotation sexuelle. L'expérience visuelle dans l'appréhension anatomique du corps apparaît essentielle dans une œuvre de Mona Hatoum. Dans l'installation *Corps étranger* (1994), conçue pour son exposition monographique au Musée national d'art moderne de Paris, Mona Hatoum a choisi de filmer des images de la surface, des orifices, et de l'intérieur de son corps. Les images donnent à voir et à entendre l'intérieur de l'organisme grâce à une caméra endoscopique (ill.45). Le même processus était utilisé dans *Stomach Sculpture* (1993) de Stelarc, mais la fluidité des images était moindre (ill.100). Cette œuvre permet de voir un autre traitement artistique, féminin cette fois, qui se penche sur la vision du corps à l'heure de l'omniprésence médicale, insistante, pénétrante. Le regard pénétrant de la caméra va et vient pendant une dizaine de minutes, accompagné du bruit des pulsations cardiaques qui rythment la vidéo. Comparée à un « œil-bouche ou œil-phallus » par l'historienne d'art Anne Creissels<sup>323</sup>, la caméra dévoile la vie intérieure de l'artiste restée consciente pendant le film. L'intérêt de cette œuvre réside en grande partie dans sa mise en scène. La vidéo est projetée au sol dans une structure quasi-circulaire, en forme d'œil. L'accès se fait par deux portes étroites situées l'une en face de l'autre, comme deux orifices (ill.45). Le spectateur est debout dans la structure et regarde vers le sol, abordant l'intérieur de l'artiste en vue plongeante. La sonorisation circulaire au niveau des murs accentue encore cette plongée. Un bruit de pulsations cardiaques accompagne la vidéo. Mona Hatoum a conçu un espace relativement petit, qui augmente la proximité des spectateurs entre eux. Cela les oblige à marcher dans l'image, sauf à faire extrêmement attention, car il y a peu d'espace entre l'image projetée et le mur de la structure (ill.44). Le public est enfermé dans une sorte de cocon qui renforce la sensation de rentrer dans la

---

<sup>321</sup> *Ibid.*

<sup>322</sup> « Comme sujet et comme métaphore, la sexualité m'intéresse moins que la digestion. » BOURRIAUD, Nicolas, « Wim Delvoye. Interview with Nicolas Bourriaud », *Bing*, n°5, mai-septembre 2007, p.6

<sup>323</sup> CREISSELS, Anne, « Corps étranger. Les métamorphoses du spectateur », *Cahiers du MNAM*, été 2002, n°80, p.43

sphère privée de l'artiste. Le spectateur est violemment mis en confrontation avec une intimité qu'il ne pensait pas forcément provoquer en entrant, comme l'artiste l'explique :

« [...] il n'y a pratiquement qu'un seul plan qui balaie la surface du corps en très gros plan, d'une façon oppressante. Ensuite, nous suivons la caméra qui pénètre le corps par plusieurs orifices dans l'estomac, l'intestin, le vagin... Je voulais faire ressentir l'impression que le corps devient vulnérable face au regard scientifique qui le sonde, qui envahit ses frontières, qui le transforme en objet... Par ailleurs, quand vous entrez dans la pièce, vous avez, par endroits, l'impression d'être au bord d'un abîme qui peut vous avaler, l'utérus dévoreur, le vagin denté, l'angoisse de castration... On ressent une menace, c'est quelque chose qui est très présent dans beaucoup de mes œuvres. Mais [...] tout a commencé par la recherche d'idées à propos de la surveillance. Je me suis dit que l'introduction de la caméra, qui est un "corps étranger", à l'intérieur du corps constituerait le viol absolu de l'être humain, en ne laissant pas le moindre recoin inexploré. »<sup>324</sup>

Le corps est traité comme un territoire cerné, qui dispose de plusieurs portes d'entrée. Mona Hatoum évoque « l'utérus dévoreur, le vagin denté », mais le spectateur ne sait pas forcément si l'exploration concerne un corps féminin ou masculin. Il est face à des images fragmentées et le corps tout entier ressemble à une cavité. Le film se concentre sur un corps envisagé comme un circuit fermé, dans lequel le spectateur navigue entre les chairs et les fluides. L'élément étranger est la caméra. Elle est le seul élément autorisé à pénétrer l'espace protégé d'un corps sous surveillance, de par sa fonction médicale. L'artiste le dit, le regard scientifique se fait inquisiteur, seul corps étranger autorisé, et n'hésite pas à violer l'intimité pour contrôler le corps humain.

Tout contact avec un autre corps devient suspect, se trouve donc promu la relation à soi, le soin personnel, et l'individualisme. La chair, la peau, ne sont pas sources d'échange et de plaisir communs, mais une frontière entre soi et les autres. Le soupçon est là : le corps humain ne peut plus entrer en confiance avec un autre corps de peur de se corrompre. Comme le souligne Mona Hatoum, le corps est un objet que l'on veut soigner et conserver le plus longtemps possible, du moins tant que d'autres solutions n'auront pas été trouvées. Le *safe sex* de la pensée américaine, qui abonde dans le sens d'un certain puritanisme, résulte de la pratique du cybersexe qui apparaît comme la solution contre les maladies sexuellement transmissibles. L'apparition du VIH aux Etats-Unis dans les années 1980 les a sans doute encore plus marqués qu'ailleurs. C'est aussi aux Etats-

---

<sup>324</sup> SPINELLI, Claudia, « Mona Hatoum, Interview with Claudia Spinelli », ARCHER, Michael, BRETT, Guy, ZEGHER, Catherine de (dir.), *Mona Hatoum*, Londres, Phaidon, 1997, p. 138.

Unis que s'est développée la pensée posthumaine, qui préconise de se défaire du corps pour augmenter de façon plus significative les capacités humaines (si tant est que l'on puisse encore utiliser ce mot en l'absence de corps). Le sexe sans corps se développe petit à petit, montrant tous les avantages qu'il y a à ne pas être confronté à l'autre, à se faire d'abord plaisir, en déviant les possibilités de relations plus approfondies sans danger d'attraper une maladie. Ce fonctionnement n'est pas sans influencer tout l'imaginaire qui opère autour de la sexualité et des sexes, car le contrôle des fluides entraîne celui des corps et implique donc la société dans cette régulation.

## 2.2 Donner son corps à l'art (ne plus s'appartenir)

L'idée des plus technophiles est d'abandonner le corps, déconsidéré face à l'évolution extrêmement rapide des technologies. Le corps humain n'est plus considéré que sous l'angle de la rentabilité. Le corps se doit d'être sain et plein de santé à des fins économiques. Certaines œuvres abordent alors la question de la valeur du corps, de sa marchandisation, flirtant avec l'idée de prostitution. Les liens entre art et prostitution ne sont pas nouveaux, il n'y a qu'à penser à l'*Olympia* d'Edouard Manet. Mais, ce qui retient notre attention est l'influence des nouvelles technologies dans une évolution des représentations artistiques de la sexualité. En quoi le fait de donner son corps à l'art trouve-t-il un écho dans l'abandon du corps à la technologie ? Les codes sociaux liés au sexe, aux relations sexuelles, et à la procréation, sont fondamentalement remis en cause par les possibilités offertes par les biotechnologies (fécondation in vitro, mère porteuse, prise d'hormones, dons de sperme ou d'ovules, etc.). Le corps est une ressource dans laquelle l'humain puise selon ses besoins. Le corps postmoderne émancipé se retrouve livré à lui-même, et à la spéculation, car toutes les transformations semblent possibles. Les œuvres qui vont être abordées permettront de faire un parallèle entre le corps "prostitué" pour l'art, cherchant sa valeur, et le corps investi par la technologie dans une visée productiviste.

### a) Vendre son corps : regard artistique sur la prostitution

L'œuvre *Tim*, 2006 de Wim Delvoye ne met pas explicitement en jeu un aspect sexuel. Cette œuvre va nous intéresser à nouveau ici, car elle a la particularité de pousser la marchandisation du corps à une acmé. Elle est centrée sur l'entrée du corps humain dans les limbes du marché de l'art.

C'est une nouvelle forme de "prostitution", où la finalité de la transaction n'est pas l'acte sexuel mais l'œuvre d'art. L'artiste a cherché un être humain pour faire un tatouage similaire à ceux exécutés sur ses cochons<sup>325</sup>. Ces animaux sont hébergés dans une ferme chinoise (**ill.35**). A leur mort, leur peau tatouée est tannée, ou bien ils sont taxidermisés, pour être vendus. Tim Steiner souligne cet apparent désir et plaisir à renoncer à soi : « j'ai tout de suite donné mon accord. Cela semblait incroyable, différent et dans l'art d'aujourd'hui c'était une question de temps avant qu'une personne soit transformée en marchandise. »<sup>326</sup>. Pour montrer le tatouage, Tim Steiner doit en partie se dénuder. Cependant, une image du site internet du *Museum of Old and New Art* (MONA) de Tasmanie le montre entièrement nu : il est pris de dos, regardant des peaux de porc tatoués accroché au mur auquel son tatouage répond (**ill.36**). Il n'est indiqué nulle part qu'il se soit montré nu durant cette exposition. Il semble donc que cette nudité ait été mise en scène pour la photographie. On peut légitimement penser qu'une femme vendue à sa place aurait encore plus fait penser à une forme de prostitution (étant donné que le cadre légal de la vente est celui de la prostitution). Cela résonne avec la tendance actuelle à présenter la prostitution, et plus encore la prostitution sur Internet, comme un service à la personne :

« Dans les sociétés de marché généralisées que sont les sociétés occidentales, la sexualité tend à devenir un bien de consommation comme un autre, comme le fait très justement remarquer Claude Javeau : « L'emprise de la marchandisation n'a pas manqué de prendre pour cible les choses du sexe » (Javeau, 2007, 73). En outre, l'ère industrielle laisse place au développement du tertiaire : nous sommes dans l'ère des services, et notamment des services à la personne. »<sup>327</sup>

L'emprise de la marchandisation du sexe n'a pas manqué également de prendre pour cible l'art. Le contrat de Tim Steiner prévoit qu'il peut être montré trois fois par an dans des expositions publiques ou privées à travers le monde. Son dos est seulement montré pendant le temps de sa prestation (plus ou moins longue suivant la durée de l'exposition). Les relations entre Tim Steiner et Wim Delvoye ont naturellement évolué d'une relation contractuelle à une relation plus personnelle :

---

<sup>325</sup> HYLAND, Thomas, « The Human Canvas: Tim the Tattoo Man », *Redbubble Blog*. [En ligne]. Mis en ligne le 11/07/2012. URL : <http://blog.redbubble.com/2012/07/the-human-canvas-tim-the-tattoo-man/>. Consulté le 12/04/2013. [Je traduis]

<sup>326</sup> *Ibid.*

<sup>327</sup> BIGOT, Sylvie, « La prostitution sur Internet : Entre marchandisation de la sexualité et contractualisation de relations affectives », *Genre, sexualité & société*, n°2, Automne 2009. [En ligne]. Mis en ligne le 08/12/2009. URL : <http://gss.revues.org/1139?lang=en>. Consulté le 19/07/2013.



« Exhibitionniste assumé, avec une forte tendance à la soumission, Steiner dit parfois : «*Je suis un Wim Delvoye.*» Stéphanie, sa compagne, lui rappelle qu'il n'en est que le porteur. Il admet ployer souvent sous le poids de ce tatouage qui le domine. Mais aussi et avant tout face à Wim, dont la personnalité le dépasse. «*Un génie, selon lui. Je l'aime et je le déteste.*» »<sup>328</sup>

Mais la situation entre ces deux hommes fait penser également à celle d'une personne prostituée avec son souteneur, celui qui l'a mis, non pas sur le trottoir, mais dans le musée. Dans un article consacré à la prostitution sur Internet<sup>329</sup>, la sociologue Sylvie Bigot distingue trois types de relation entre prostitué et client : une relation de domination (le corps comme marchandise), une relation de service (la sexualité comme bien de consommation), une relation affectivo-sexuelle (la sexualité comme source d'épanouissement). On retrouve un peu de ces trois typologies de relations dans cette œuvre : le corps comme marchandise/objet, l'art comme bien de consommation, l'exposition publique comme source d'épanouissement. Ce type de « vente » soulève des questions qui semblent assimilables à celles de la prostitution : à quel point suis-je le jouet de l'autre ? Qu'est-ce que je montre de personnel ? Quelles limites dois-je mettre ? C'est que que tente d'analyser Tim Steiner, lors d'une interview réalisée après l'exposition<sup>330</sup> au MONA, dans laquelle il avait dû rester assis sans bouger pendant cinq cents heures :

« Parce que la pièce et moi sommes séparés, mais nous ne le sommes pas. Pour moi, le tatouage est toujours là mais n'existe pas. [...] J'en fais quelque chose de très public qui n'a essentiellement rien à voir avec moi. C'est Wim. A quel point est-ce Tim ? Je ne sais pas. [...] Je suis resté assis sans bouger sur une boîte pendant 500 heures. Mais ce n'est pas une performance artistique car je ne suis pas artiste. Je suis une œuvre d'art. De quelqu'un d'autre. [...] C'est la dépendance aux autres qui m'inquiète parfois. »<sup>331</sup>

Quel est donc le statut de Tim Steiner ? Il n'est ni œuvre d'art, ni artiste performer. Le service pour lequel il est payé est difficilement définissable. Le processus de vente de la pièce fait ici partie intégrante de l'œuvre car c'est ce qui a fait de ce projet une œuvre d'art, selon le directeur de la galerie de Pury & Luxembourg, Jutta Nixdorf. C'est la vente qui a permis de finaliser le projet

---

<sup>328</sup> OTTAVI, Marie, « Tim Steiner, enchères et en os », *Next Libération*, *op.cit.*

<sup>329</sup> BIGOT, Sylvie, « La prostitution sur Internet : Entre marchandisation de la sexualité et contractualisation de relations affectives », *op.cit.*

<sup>330</sup> Exposition *Wim Delvoye, Museum of Old and New Art*, Hobart, Tasmanie, (Australie), 10 décembre 2011-9 avril 2012

<sup>331</sup> HYLAND, Thomas, « The Human Canvas: Tim the Tattoo Man », *op.cit.*

puisque cela fait partie de l'œuvre<sup>332</sup> qui a mis deux ans à aboutir, cela donne une idée de l'importance donnée par Wim Delvoye à la transaction. Etant donné que les œuvres font l'objet d'un marché, logiquement les œuvres intégrant des êtres vivants incluent ceux-ci dans le champ de la spéculation. Le collectionneur va probablement revendre cette « œuvre », car le second marché fait partie du projet de Wim Delvoye même s'il ne contrôle pas ce point. Il s'est tout de même assuré que Tim Steiner était d'accord sur le principe d'être revendu, aux enchères par exemple. Tim Steiner serait alors vendu comme un lot parmi d'autres, plus que jamais un objet à la merci du marché.

L'artiste, Alberto Sorbelli, travaille également sur les liens entre marché de l'art, artiste et prostitution. Il pousse à l'extrême la posture de l'artiste prostitué en amalgamant son activité de prostitution et son travail artistique (**ill.89**). Avant lui déjà, l'artiste Pierre Molinier se définissait comme un « homme-putain », terme repris comme titre pour un recueil de ses écrits et dessins<sup>333</sup>. La question du corps humain et de son appréhension sexuelle qui tend à l'objectiver n'est donc pas nouvelle. Cependant, Sorbelli s'affiche publiquement et ses apparitions font partie de son travail (**ill.91**). Aucune frontière n'est mise entre ce qui constitue le moment artistique – je ne parle donc pas de ses œuvres sur papier – et ses activités sexuelles rémunérées. L'artiste joue de son transsexualisme pour créer des actions artistiques qui reposent sur une exhibition outrageante de son corps, non loin d'un racolage. Il a participé à de nombreuses expositions, dont *Nous nous sommes tant aimés*<sup>334</sup> à l'Ecole nationale supérieure des beaux-arts de Paris (Ensba), dans laquelle il était présenté comme suit :

« Diplômé de l'Ensba en 1995, après une formation initiale de chorégraphe, il [...] organise le colloque *Esthétique de la prostitution* à l'Ensba en 1993. A partir de 1992, il investit les différents lieux de l'art et leurs vernissages, travesti, parfois en trouble-fête au point d'être censuré, se considérant comme un "artiste-prostitué" qui communique à sa manière avec les autres et dénonce les cérémonies codées et mondaines, pour célébrer le principe du désir. »<sup>335</sup>

---

<sup>332</sup> CHIN-CHIN, Yap, « The skin futures the market », *op.cit.*, p.106-107

<sup>333</sup> MERCIÉ, Jean-Luc, *Pierre Molinier, Je suis né homme-putain. Écrits et dessins inédits*, Biro éditeur, 2005.

<sup>334</sup> Exposition *Nous nous sommes tant aimé*, commissariat d'Alfred Pacquement, à l'Ensba du 14 décembre 1999 au 13 février 2000

<sup>335</sup> « Nous nous sommes tant aimés », *Ensba.fr*, URL :

[http://www.ensba.fr/expositions/archives/Expositions/Nous\\_nous\\_sommes\\_tant\\_aims.htm#Sorbelli](http://www.ensba.fr/expositions/archives/Expositions/Nous_nous_sommes_tant_aims.htm#Sorbelli). Consulté le 17/09/2013

Il fréquente beaucoup les événements du milieu de l'art dans les années 1990. Il fait exprès de s'y montrer habiller de façon provocante afin d'être remarqué. Il porte un accoutrement féminin, décrit par le philosophe André-Louis Paré :

« À chacune de ces sorties, le déguisement est de mise : minijupe en latex, bas résille, talons aiguilles, parfois des porte-jarretelles et juste ce qu'il faut de maquillage, du rouge à lèvres, des boucles d'oreille, et les cheveux retenus par un bandeau, de sorte que personne ne puisse douter de son occupation. »<sup>336</sup>

La réussite de la performance consistait donc à adopter une attitude ne laissant aucun doute sur son activité. C'est ainsi qu'il s'est planté devant la Joconde au Louvre en 1994, suivi par un photographe, devant un public nombreux (ill.92). Il cherchait à confronter son image à celle du chef-d'œuvre. Image contre image : comment se créer la valeur ? Il a réitéré ce geste, trois ans plus tard, devant le même tableau, avec l'autorisation de l'institution cette fois. Ce qui ne l'a pas empêché d'être également mis à la porte. *Tentative de rapport avec un chef-d'œuvre* (1997) met son corps travesti en regard avec un objet sacralisé, en affectant des poses révélant sa chair (cuisses ou fesses) sur les photographies prises à ces occasions (ill.90). Les années suivantes, il a improvisé des agressions à son encontre dans les vernissages ou événements culturels, comme au *Guggenheim Museum* de New York pour l'exposition *Masterpieces* en 1988. Il payait pour cela des individus qui le bouscullaient fortement. Il y a là quelque chose de désespéré, de l'ordre de l'abandon du corps. Que vaut le corps humain ?

Ces liens entre art et prostitution ont été l'objet de différentes performances célèbres qui, parallèlement à l'émergence des technologies dans les années 1970, décidaient de montrer la manipulation sexuelle des corps dans le langage, le travail et les œuvres. En 1977, ORLAN présentait lors de la Foire internationale d'art contemporain à Paris une action sauvage : *Le baiser de l'artiste*. L'artiste portait un buste représentant une photographie grandeur nature de sa poitrine nue (ill.66). Elle haranguait la foule, à qui elle proposait un baiser moyennant cinq francs. Pour le même prix qu'un baiser, le public pouvait offrir un cierge au portrait de Sainte ORLAN, présentée à sa droite. Ce dispositif illustre deux textes, écrits avec Hubert Besacier, et intitulés « Face à une société de mères et de marchands » et « Art et prostitution ». L'ensemble unissait les figures de prostituée (la figure de Marie Madeleine) et de sainte. La femme-objet est dénoncée, rabaissée à un rôle purement sexuel. L'idéal désincarné est, dans ce cas, le personnage de la Madone, symbolisant

---

<sup>336</sup> PARE, André-Louis, « De la bonne distance en art ou Figure de l'artiste en prostitué », *esse arts+opinions*, n°56, « Irrévérence », Hiver 2006. [En ligne]. URL : <http://esse.ca/en/node/2217>

la perfection inaccessible. A côté d'elle, l'artiste représente au contraire la femme accessible, au point de monnayer ses charmes. Il n'y a pas de demi-mesure, la femme est idéalisée ou dévalorisée. Dans tous les cas, la femme est objet, objet de culte ou objet sexuel. Cette performance est datée d'il y a plus de trente ans, mais elle conserve son intérêt car qu'elle souligne une position sociale de la femme qui ne semble pas avoir évolué dans l'imaginaire technophile. Nous avons vu, dans *Ghost in the Shell*, que le rôle des prostituées est tenu par des androïdes femmes. La performance s'inscrivait dans un débat de l'époque. Les féministes s'étaient emparées de la question de la prostitution, et suivant les opinions, soutenaient la prostitution féminine, considérée comme un droit à disposer de son corps (à condition de ne pas être sous le joug d'un proxénète), ou, a contrario, la voyaient comme un asservissement de la femme au service du désir masculin.

Dans une vidéo restant de cette action, on voit que le public de la Fiac, féminin ou masculin, s'est prêté à ce jeu. La vidéo montre un homme, d'abord, puis une femme, à qui ORLAN offre ses lèvres de façon quasi mécanique ; elle embrasse mais semble indifférente à ce moment de proximité (ill.67). Avant le baiser, elle déclenchait un morceau de musique classique. Le baiser dure du début du morceau jusqu'au retentissement d'une sirène. Le buste porté par l'artiste prenait la taille et la forme d'un torse, montré jusqu'au sexe, sur lequel les seins et les tétons, ainsi que le nombril y étaient dessinés. L'inscription « INTRODUIRE 5F » était visible au niveau du cou. Une fente au niveau de la gorge permettait au public de glisser les pièces de monnaie, qui tombaient au niveau du sexe, dans un réceptacle transparent en forme de V. Juste au-dessus, il était écrit « MERCI ». Le dispositif faisait penser à un distributeur automatique. L'argent, de façon très explicite, tombe à la hauteur du sexe. Une ligne apparaît au centre du torse, comme une colonne vertébrale, dans lequel les pièces glissent pour arriver en bas. Le torse ressemble alors à une tirelire. Il y a donc une forme de mécanisation de l'action d'embrasser, souligné par le buste derrière lequel elle se tient. Des mots sont également écrits sur le ventre à droite du buste : « Doublé Peau », « Très pratique », « Combien Féminin » et « Grand Luxe », faisant fait penser à des étiquettes de vêtement, comme des termes détournés de l'industrie textile. L'idée de pouvoir changer de personnalité comme de vêtement est déjà là, ainsi que l'idée d'un corps « pratique ».

## **b) Femme-objet et corps-machine**

L'influence féministe du *Baiser de l'artiste* est aussi visible dans l'œuvre *Tapp und Tastkino* (1968) de VALIE EXPORT, qui n'hésite pas à utiliser son corps pour interroger le statut

sexuel de la femme. Cette fois-ci, la question du médium et la façon dont la technologie peut être un moyen d'instrumentaliser le corps de la femme sont au centre de la démarche. La marchandisation du corps humain apparaît à travers le détournement de ses représentations cinématographiques. Réalisée en collaboration avec Peter Weibel, c'est une de ses actions les plus connues. Cette performance se déroule dans l'espace publique. L'artiste est entièrement habillée, hormis au niveau du torse sur lequel est apposé une boîte en carton (**ill.107**). Elle invite les passants à toucher sa poitrine, avec l'aide de Peter Weibel, qui est doté d'un mégaphone. La boîte est constituée d'un petit rideau à travers lequel le public peut introduire les mains. Il n'y a donc rien à voir. C'est une proposition de rapport tactile par la mise à disposition de son corps. L'artiste les regarde d'un œil indifférent en chronométrant (tout comme ORLAN dans le *Baiser de l'artiste*). Le corps féminin quitte la salle de cinéma et va à la rencontre des spectateurs pour qu'ils passent d'un statut passif à un statut actif, dans cette consommation de la chair que peut être le cinéma. Beaucoup d'artistes femmes interrogent, à cette époque, le corps sous l'angle du féminisme dans son rôle d'objet érotique (Judy Chicago, Ana Mendieta, Carolee Schneeman, etc.). On retrouve là les mêmes ingrédients que dans son œuvre *Aktionshose : Genitalpanik*. Cependant, dans l'action qui nous intéresse, l'artiste a quitté la salle de cinéma et transposé le cadrage de la caméra sur son corps, un gros plan sur sa poitrine (dans *Aktionshose : Genitalpanik*, c'est le pantalon qui cadre le regard sur le sexe). Dans les deux cas, l'artiste garde le contrôle du temps ou de l'espace, mais, contrairement à ORLAN, VALIE EXPORT ne monnaie pas ses charmes : elle s'offre gratuitement. Ici, la sexualité se réduit à un appendice sans qu'aucune intimité ou complicité n'ait précédé ce moment. Les chairs sont mises en contact de façon brutale, sans autre récit qu'un passant harangué par les appels de VALIE EXPORT, ou de son compagnon.

Son œuvre s'inscrit dans ce que l'on nomme l'*Expanded Cinema*, théorisé en 1970 par Gene Youngblood, dans un ouvrage du même nom<sup>337</sup>. Difficile à définir, le terme décrit une réalité de la contre-culture américaine des années 1960 et cherchait à étendre la notion de cinéma. Différents aspects étaient questionnés : le processus de création, l'intention, la forme, le médium, ainsi que le moyen de diffusion. La volonté de VALIE EXPORT de déplacer les codes du cinéma élargit la perception possible de ce médium, comme le titre de l'œuvre *Tapp und Tastkino* le rappelle, et que l'on pourrait décrire comme un cinéma à toucher et à tâter. L'historienne d'art Giovanna Zapperi voit dans ce protocole un écho à la nature mécanique de l'appareil cinématographique :

---

<sup>337</sup> YOUNGBLOOD, Gene, *Expanded Cinema*, New York, Dutton, 1970

« Dans ce processus d'identification et de superposition du corps réel avec l'appareil technologique de la vision, Valie Export reprend la figure classique de l'automate féminin, objet d'un amour impossible, puisque sa nature mécanique la rend indifférente au désir qu'elle suscite. »<sup>338</sup>

Voilà qui semble contradictoire avec le geste qui invite justement à l'intimité, au contact charnel. Mais VALIE EXPORT se transforme en robot en s'extrayant de son corps psychologiquement pour ne donner à prendre que sa plastique, en refusant de se donner totalement par une indifférence marquée à l'égard du public expérimentateur. Le corps de l'artiste devient un équivalent de l'écran de cinéma sur lequel le regard n'opère pas, au contraire du toucher qui n'est alors plus un geste humain de contact mais un geste machinique de production. Produire l'image qui est refusée. Aussi appelé *Performed Cinema*, cette forme transitoire s'intéresse surtout à la transformation du regard avec les nouvelles technologies qui apparaissent progressivement. C'est ce qui transparaît dans cette action *Tapp und Tastkino*, qui exprime un questionnement sur la perception du cinéma, de ses limites et de la performance du corps. Gene Youngblood fait le lien entre cette recherche plastique visant à explorer une transformation de la perception et les techno-utopies qui la nourrissent :

« L'ordinateur est l'outil qui un jour ou l'autre supprimera la séparation entre ce que l'on ressent et ce que l'on voit. L'application esthétique de la technologie est le seul moyen de compléter une nouvelle conscience à même de regarder notre nouvel environnement. [...] La direction dans laquelle va la relation symbiotique entre l'homme et l'ordinateur est assez claire : si le premier ordinateur était un boulier, le dernier ordinateur sera le sublime dispositif esthétique : un instrument parapsychologique pour projeter ses pensées et ses émotions. »<sup>339</sup>

Ainsi dès les années 1960 et 1970, l'*Expanded Cinema* amenait les artistes et théoriciens à prendre en compte le développement de l'informatique comme outil scientifique à même de transformer notre quotidien. Le changement majeur apporté par l'ordinateur est alors celle-ci : une contraction temporelle et physique « entre ce que l'on ressent et ce que l'on voit ». Le terme de « relation symbiotique » utilisé par Youngblood renvoie à cette définition en biologie de l'« association de deux ou de plusieurs organismes différents qui leur permet de vivre »<sup>340</sup>. Son propos élève l'ordinateur au rang d'organisme vivant, au même titre que l'humain. Ainsi, les technologies

---

<sup>338</sup> ZAPPERI, Giovanna, « Femmes-machines », *Arts et sociétés*, séminaire de Sciences Po, septembre 2007, Fondation Hartung-Bergman, [En ligne], URL : <http://www.artsetsocietes.org/seminaireantibes/f/f-zapperimachines.html>. Consulté le 02/03/2013

<sup>339</sup> YOUNGBLOOD, Gene, *Expanded Cinema*, *op.cit.*, p.189

<sup>340</sup> Entrée « Symbiose », *Dictionnaire de l'Académie française*, 8<sup>ème</sup> édition, 1932-1935

nouvelles apportent de nouveaux flux énergétiques qui remodelent le ressenti et la perception des êtres vivants. Finalement, la citation le dit, la chair n'est pas gagnante : « le dernier ordinateur sera le sublime dispositif esthétique ».

Le régime scopique et tactile des modèles anatomiques féminins de la renaissance est intéressant à mettre en parallèle avec cette œuvre de VALIE EXPORT. Les mannequins, objet-femme, étaient exhibés nus, le ventre ouvert, avec, le plus souvent, un fœtus logé dans l'utérus. L'ouverture de leur intimité, était accentuée par des poses lascives. Il est probable les étudiants manipulaient les différents organes en cire afin de voir leur disposition exacte. Ils devaient alors plonger les mains dans le ventre de la femme pour en étudier le contenu. La présentation des mannequins, servant à enseigner l'anatomie, penchaient donc souvent vers le voyeurisme, selon Jean-Marc Mandosio:

« La finalité scientifique et didactique s'y associe au thème de la Vanité pour fournir le prétexte –en particulier lorsque ce sont des figures féminines que l'on met en scène – à une délectation morose pouvant être définie comme une *pornographie macabre*. »<sup>341</sup>

C'était essentiellement vrai pour les modèles féminins qui étaient mis en scène de façon à évoquer leur pouvoir de séduction, tandis que les hommes n'étaient montrés qu'au regard de leurs capacités physiques (écorchés dont on voyait les muscles et le système nerveux). Cela amène Jean-Marc Mandosio à dire que « le thème de la Vanité anatomique se distingue malaisément d'une pornographie médicale aux contours assez flous. »<sup>342</sup> Avant le XVIII<sup>ème</sup> siècle, les femmes sont des Eves anatomiques, idéal de beauté, dont le sexe est caché par une feuille ; puis des Vénus anatomiques sont présentées avec des attitudes de plus en plus éloignées des Vanités. A Florence, le naturaliste Felice Fontana présentait la *Vénus Médicis*, évoquée plus tôt. Cette statue ressemble, selon les historiens qui l'ont étudiée, à la *Sainte-Thérèse en extase* du Bernin. Ce qui frappe est, semble-t-il, leur expression similaire : dans les deux cas, au bord de l'agonie la femme frôle l'extase dans une même position corporelle, la tête légèrement inclinée, semblant jouir de sa souffrance. Cette impression générale est sans doute renforcée chez le mannequin par son réalisme, tous les détails ont été soignés (implantation de vrais cheveux et poils, yeux en verre, cire colorée dans la masse). Cette Vénus, décrite par Daniel Arasse, se caractérise par ses artifices de monstration, entre beauté et obscénité :

---

<sup>341</sup> MANDOSIO, Jean-Marc, « De la femme démontable à l'art cadavérique », *op.cit.*, p.19

<sup>342</sup> *Ibid.*, p.36.

« Dans ce brusque passage d'une contemplation désintéressée dans une sphère publique de réception à la mise en évidence de l'intimité « secrète » de la figure, il entre quelque chose d'une obscénité d'autant plus forte qu'elle est inévitablement macabre. Pourtant la mise en scène théâtrale de Fontana n'est pas celle d'un *memento mori* ; c'est, opéré par un savant des Lumières, le terrifiant spectacle de la Raison, qui sait et donne à voir, sous « les jeux du brillant phénomène de la vie » (l'expression est de Dupaty), la puissance de l'organique et sa « beauté » propre, repoussante défiguration des apparences humaines. »<sup>343</sup>

Le spectateur regarde à la fois un modèle sexuel et un cadavre simulé, ce qui crée un malaise (ill.102). Dans un ouvrage consacré à l'anatomiste Honoré Fragonard, Laure Cadot relève également l'érotisme ambigu des modèles en cire de cette époque :

« Parallèlement, la représentation anatomique, sous couvert de sa légitimité scientifique autorise aussi à cette époque anatomistes et dessinateurs à insuffler un érotisme certain dans les figures d'écorchés qui dévoilent leur intimité dans un mélange de violence et de provocation qui n'est pas sans évoquer l'imaginaire sadien contemporain de Fragonard »<sup>344</sup>

Ainsi l'époque des Lumières, qui prend ses distances avec la religion chrétienne, introduit une approche érotisante du corps, tandis qu'il était essentiellement le support d'un message religieux jusque-là.

Cette pensée du corps-objet n'est pas nouvelle, mais elle se trouve renouvelé par la comparaison technophile entre l'homme et la machine. Le corps devient un objet d'art, comme l'étaient déjà les mannequins renaissants, à ceci près qu'un déplacement s'est opéré de la simulation à la réalisation dans la chair. Dans le « Manifeste de l'Art Charnel », ORLAN réalisé à la suite de ses opérations-performances compare le corps à un ready-made : « le corps devient un « ready-made modifié » car il n'est plus ce ready-made idéal qu'il suffit de signer »<sup>345</sup>. Le ready-made, notion inventée par Marcel Duchamp au début des années 1910, correspond à l'exposition d'un objet manufacturé, dénué de tout intérêt plastique ou fonctionnel spécifique, comme œuvre. L'objet était choisi pour sa neutralité et pour son absence d'unicité (l'objet étant fabriqué en série).

<sup>343</sup> Daniel ARASSE, « La chair, la grâce, le sublime », Vigarello, Georges (dir.), *Histoire du corps*, Vol. 1, *op. cit.*, p. 471

<sup>344</sup> CADOT, Laure, DEGUEURCE, Christophe, « Hier et aujourd'hui : des *Ecorchés* aux platins », DEGUEURCE, Christophe, *Honoré Fragonard et ses écorchés : un anatomiste au siècle des Lumières*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2010, p.130

<sup>345</sup> Orlan, « Surtout pas sage comme une image... », *op.cit.*



Duchamp utilisait également le terme de *ready-made aidé* désignant un ready-made auquel l'artiste a ajouté un détail graphique. ORLAN détourne le terme ready-made, déjà galvaudé, en l'augmentant de l'adjectif « modifié ». A priori, le fait pour un artiste de modifier un ready-made revient à en faire un *ready-made aidé*, selon l'appellation de Duchamp. Dans l'ouvrage *Art Tomorrow*,<sup>346</sup> Edward Lucie-Smith explique que le corps, à partir des performances développées dans les années 1960, a été appréhendé comme l'équivalent animé du ready-made de Duchamp. L'œuvre de Manzoni, *Sculpture vivante*, déjà citée, en est l'illustration. ORLAN considère également le corps comme un ready-made, pourtant le corps s'oppose complètement à cette notion duchampienne. Il s'agit d'un organisme vivant et original. Le choix de ce vocabulaire n'est pas anodin ; ORLAN n'ignore pas la définition originelle du ready-made. Il faut peut-être chercher la signification d'une telle dénomination du corps dans un autre aspect de la notion d'œuvre. Le ready-made de Duchamp soulève le problème de l'art et du non-art. Avec Duchamp, à partir du moment où l'objet est exposé comme œuvre, il le devient automatiquement. ORLAN a une démarche similaire avec le corps : rien ne lui empêche de considérer et de revendiquer son corps comme une œuvre d'art. A la différence du ready-made qu'il suffisait de décrocher pour qu'il cesse d'être une œuvre d'art aux yeux du public, le corps est en permanence une œuvre d'art selon ORLAN, comme l'explique le critique Hugues Marchal :

« Maintenant, cette remarque : étant donné l'impact considérable de ces opérations, l'une des manières de la rejeter, explique Orlan, serait justement de considérer qu'en dehors de la performance, « il n'y a pas d'œuvre ». »<sup>347</sup>

Selon Marchal, l'idée d'ORLAN est de considérer que son corps est œuvre, y compris en dehors des performances. L'artiste a d'ailleurs donné pour titre à sa conférence et à sa série d'opérations « J'ai donné mon corps à l'art ». Ses implants visibles sur chaque tempe, est une démarche radicale, qui a beaucoup focalisée l'attention du public et des médias. La force polémique des œuvres d'ORLAN, dans le cadre de cette série, réside donc dans le résultat plastique permanent visible sur son visage. Donner son corps à l'art n'implique pas nécessairement un échange financier, ou des actions à caractère sexuel. Cela pourrait bien d'abord renvoyer à un changement fondamental, progressif quoiqu'il puisse y paraître, des échanges : le corps dans le commerce. Les biotechnologies ont fini de décomplexer les humains et questionne sans retenue la vie, jusque là forme sacrée.

<sup>346</sup> LUCIE-SMITH, Edward, *Art Tomorrow : regard sur les artistes du futur*, Paris, Pierre Terrail, 2002, p.186.

<sup>347</sup> MARCHAL, Hugues, « Des identités nomades : l'Art Charnel d'Orlan », *op.cit.*

Le travail sur le corps, jusqu'à en faire un objet, traverse toute l'œuvre de l'artiste-performer Leigh Bowery. Ce transformiste a incarné son œuvre jusqu'à sa mort. L'incroyable imagination dont il faisait preuve pour s'habiller le transformait en un personnage, aux multiples aspect et formes, difficilement identifiable. Du 11 au 15 octobre 1988, de 16h à 18h, il s'est fait enfermé dans la galerie Anthony d'Offay à Londres derrière un miroir sans tain. Des photographies documentent ces cinq jours. Allongé sur une sorte de lit romain, il était brillamment éclairé, tandis que le public était assis dans une relative obscurité (**ill.27**). Le performer était visible derrière un miroir sans tain, le public pouvait le voir mais lui ne voyait que son reflet. Chaque jour, une performance différente était prévue. Il portait des tenues renouvelées quotidiennement, et des parfums qui emplissaient l'air. Il restait alors dans des poses lascives sur le canapé, en s'observant dans le miroir. Les bruits du trafic urbain étaient amplifiés, ainsi que les sons ambiants. Coincé dans son bocal, l'artiste fait penser à une créature extra-terrestre qu'on aurait capturée. Son apparence est l'objet central de cette mise en exposition.

Le soin apporté au maquillage, aux vêtements, et l'imagination déployée, faisaient de Leigh Bowery une sculpture vivante. Toute sa vie était entièrement dédiée à son apparence. Un renouvellement incessant de formes, de couleurs, qui rappelle un tableau en évolution constante : « Plutôt que, disons, faire une peinture sur toile ou une sculpture avec de la glaise, je mets toutes ces idées sur moi. »<sup>348</sup> Chaque centimètre carré de son corps était paré ou maquillé. Il n'était pas rare qu'il crée des vêtements reconfigurant totalement son corps. Ses constructions vestimentaires, s'inspirant de science-fiction comme le *Pregnant Tutu Head* qui simule un corps mutant avec des protubérances (**ill.23**), sont particulièrement douloureuses à porter :

« Rien n'était trop extrême ou inconfortable, y compris le percement de ses joues pour permettre le passage du fil d'allumage d'ampoules électriques, qui pouvaient être allumées toute la nuit. Ruban adhésif et glue étaient collés à même la peau, autour du buste et des parties génitales pour 're-générer' son corps, créant des seins, des poitrines, et des vagins. »<sup>349</sup>

Le maquillage devient un habit, un prolongement sur la peau du vêtement. L'extravagance de ces costumes et sa carrure impressionnante faisaient le spectacle. Il performait dans certaines galeries et

---

<sup>348</sup> *Gilbert's Late Show*, Tyne Tees Television, UK, fin des années 1980 cité dans CARSLEY, Gary, « All his own make-up », *Take a Bowery*, op.cit., p.22

<sup>349</sup> HEALY, Robyn, « Where the sun shines : Leigh Bowery the super-fashion heavyweight », *Ibid.*, p.85 [Je traduis]

musées comme pour l'exposition *Lucian Freud : Recent Works* au Metropolitan Museum of Art de New York en 1993 où il a posé devant un tableau, habillé d'une impressionnante robe de bal à fleurs qui s'étend sous forme de masque jusqu'au visage (ill.24). Il a participé à des pièces de théâtre, des films (notamment ceux de Charles Atlas), des publicités et des performances. De nombreuses personnalités des années 1980 ont joué sur l'ambiguïté sexuelle, mais, chez Leigh Bowery, il est particulièrement difficile de distinguer l'œuvre de sa vie, de son corps. Selon Anna Tilroe, Leigh Bowery mettait le public face à cette peur du corps, du sexe, et de la mort, que les technologies de l'époque cherchaient déjà à déjouer :

« C'est pourquoi le corps est une source de peur et de honte, et que nous combattons cela avec toutes les ressources de la médecine, de la biotechnologie, de la culture physique et de la chirurgie plastique. C'est leur boulot de faire du corps une machine invincible, un *terminator* du plus grand Démon : la Mort. »

Leigh Bowery est mort du sida, il appartient à cette génération d'artistes des années 1990 très touché par le virus. Son corps prend, paradoxalement dans une société d'individualisme, l'allure d'un exemple de rébellion, l'affirmation d'une impossibilité à correspondre aux schémas sociaux qui organisent les équilibres, les pratiques, et les identités sexuelles. Se dessinent là certains enjeux : ouverture des identités, resserrement des modèles physiques, volonté d'utiliser les découvertes médicales pour refuser la mort, volonté d'exposer l'humain comme un chef d'œuvre.

### **c) L'impact de l'art sur la perception juridique du corps**

Les nouvelles technologies font naître deux situations pour le moins contradictoires. D'un côté, l'humain joue avec les changements d'identités sexuelles possibles, physiques ou virtuelles, de l'autre, il tend à fondre sa personnalité juridique avec son existence physique. L'évolution de la conception de la personne juridique permet de s'apercevoir d'une confusion entre le masque juridique et l'individu, à l'aune des modifications engendrées par les technologies. L'humain ne se cache plus derrière le masque juridique, et, en même temps, il accède à un niveau de technologie qui lui permet de se cacher derrière divers masques identitaires. Dans l'Ancien Droit, la conception de la personne est liée au fonctionnement du système juridique, abstrait et autonome par rapport à l'être humain : « Dans cet univers, pas d'homme, pas de personne humaine, pas de sujet concret, d'individu, de droit subjectif, de sujet... Le droit romain se présente comme une technique, un *ars*,

où les catégories techniques sont posées sans référence à un être humain individuel. »<sup>350</sup>. Cette conception a été remise en cause depuis la modernité, qui tend à assimiler l'individu et la personne juridique. Les évolutions scientifiques et techniques transforment la question des pouvoirs de la personne sur son corps, et apportent une protection accrue du corps humain et de sa dignité. La possibilité de manipuler des gènes, dès les années 1970, permet à la médecine non plus seulement de soigner le corps, mais d'intervenir dans les processus mêmes de la vie, voire de redéfinir l'homme. « Il faut attendre la fin du XX<sup>e</sup> siècle, et notamment la loi de 1994, pour qu'apparaisse véritablement l'actuelle conception anthropomorphique des droits de la personne. »<sup>351</sup>. Cette loi fait le lien entre la protection du corps humain face aux évolutions scientifiques et la tendance à superposer individu et personnalité juridique. Elaboré par la jurisprudence, le principe d'« indisponibilité du corps humain »<sup>352</sup> est confirmé par la loi du 29 juillet 1994, qui réaffirme les principes d'indisponibilité du corps humain et de dignité de la personne humaine. Certaines œuvres vendues sur le marché de l'art utilisent pourtant depuis un moment les produits du corps dans leur composition. On pense notamment aux *Merdes d'artiste* (1961) de Piero Manzoni, ou aux boudins de sang de Michel Journiac (*Messe pour un corps*, 1969). Dans le cas d'Alberto Sorbelli, il décide librement de monnayer ses charmes, ce que la loi française tolère malgré le principe d'indisponibilité du corps humain (ill.89). Ainsi, certains principes ne semblent pas si évidents à appliquer puisque la libre disposition de son corps, le libre arbitre, vient s'y confronter. Peut-on faire ce que l'on veut de son propre corps, le vendre, le modifier ? Existe-t-il un droit à procréer pour tous à partir du moment où la technologie le permet ? Ces questions qui se posent fortement aujourd'hui, sur les modes de reproduction sexuelle assistée, sont également soulevées par les artistes étudiés. Ils testent les limites morales des transformations corporelles, sur le plan sexuel et identitaire.

Les artistes qui se mettent en scène physiquement dans leurs œuvres se donnent au public dans un geste (pro)créateur, rejoignant l'idée de Gilles Lhuillier selon laquelle le droit d'auteur a probablement inspiré le droit de la personne :

---

<sup>350</sup> LHUILLIER, Gilles, « L'homme-masque », *op.cit.*

<sup>351</sup> *Ibid.*

<sup>352</sup> Dans un arrêt du 31 mars 1991, la Cour de cassation s'était prononcé contre les mères porteuses, au nom du principe de l'« indisponibilité du corps humain », en se basant sur l'article 1128 du Code civil : C.Cass, Ass. Plénière, 31 mars 1991

« si l'artiste crée lui-même une œuvre de l'esprit qui porte ainsi la marque de sa personne, le sujet moral exercerait des droits sur son corps comme s'il avait créé son propre corps. L'idée d'auto-crédation du sujet par sa propre volonté commence ainsi à avoir forme positive. Comme l'artiste depuis la Renaissance, le sujet aurait alors une nature mystique : l'artiste, et aujourd'hui le sujet, serait *poeta creator*, « *procreator* », c'est-à-dire semblable à Dieu »<sup>353</sup>

Le droit d'auteur donne la possibilité à l'artiste d'interdire les utilisations non désirées de son œuvre, tout ce qui peut la dénaturer. Un artiste peut maîtriser la reproduction d'une œuvre, comme l'humain souhaiterait pouvoir maîtriser son désir de procréation. L'exemple de l'artiste qui crée une œuvre engageant une personne physique, lui-même ou un tiers, permet d'envisager un rapprochement entre droit d'auteur et droit de la personne. Un être humain peut donc aussi être considéré comme le produit de l'humain, son "œuvre", puisque celui-ci en fixe la définition (collectivement et individuellement) et dessine les contours de l'humanité, désormais assisté par les technologies. « Poeta creator » est-il écrit, car l'humain est plus que jamais l'artisan de sa création.

Dans l'ensemble des exemples que nous avons abordé, les artistes ont abandonné leur corps à l'art, ne faisant qu'un avec ce qui constitue leur œuvre. La boîte de *Tapp und Tastkino* dans laquelle VALIE EXPORT reproduit son petit théâtre de contact illustre la force de l'image, une image qui annule finalement l'humanité puisqu'elle transforme la chair en objet de visibilité (ill.107). Le fait de s'offrir gratuitement déshumanise à nouveau le corps, trop largement vu pour que le contact de sa chair lui rende son humanité. Est-ce dans cet abandon ou ce don soudain de son intimité et de sa chair, de son image et de sa reproductibilité, que l'on doit voir une mécanisation du rapport au sexe ? Les médias comme la télévision ou l'informatique offrent une (re)production de sexualité qui prend l'image comme référence, et non plus les rapports humains ou l'imaginaire.

---

<sup>353</sup> LHUILLIER, Gilles, « L'homme-masque », *op.cit.*

## C. Sexe et procréation, déplacement de sens

La tentation pour l'humain, seul être capable d'un raisonnement réflexif sur sa condition, de maîtriser le cycle de la vie des êtres vivants va grandissante. S'il est difficile d'évoquer les animaux et végétaux sur les questions de sexualité et de sexe, car ils ont une conscience limitée de ce phénomène, leur reproduction et leur hybridation intéressent les artistes. Comme le rappelle Elisabeth de Fontenay, la distinction entre l'humain et l'animal reste fondamentale :

« Si on laissait s'effondrer la croyance – dernière instance et pure décision d'une anthropologie négative – en un propre de l'homme (il faut que celui-ci soit minimal et indéfinissable), on tomberait dans quelque chose de plus plat encore que le scientisme. »<sup>354</sup>

Le maintien des frontières entre humains, animaux, et végétaux, est pourtant interrogé par les manipulations biologiques qui brouillent de plus en plus les différences. Sur les questions sexuelles, la différence entre les règnes animal, végétal, et humain, reste importante.

Concernant les humains, si les questions de distinction entre genre, sexualité, et sexe, ne sont pas propres aux femmes, c'est sur leur personne que se concentre l'enjeu de la procréation. Parmi les découvertes scientifiques majeures de ces dernières décennies, sont apparues les possibilités de procréer en dehors d'une activité sexuelle entre deux individus avec la procréation médicalement assistée. Les techniques visant à pallier une infertilité féminine ou masculine sont venues perturber les schémas classiques de la reproduction humaine : insémination artificielle, fécondation in vitro, fécondation par micro-injection. Les "bébés éprouvettes" existent grâce à la fécondation in vitro, depuis le premier bébé né en 1978. Ces technologies de reproduction artificielle du vivant sont mises en parallèle avec les capacités de reproduction et de réplication de la machine. L'originalité de la figure humaine, animale, ou végétale, n'est plus une évidence : quel est le statut d'un être vivant cloné par l'humain ? Un parallèle sera fait avec la reproduction mécanique des œuvres d'art. Que signifie produire, re-produire ? Tout comme se pose aujourd'hui la question de la procréation, et de la création. Ces questions fondamentales d'originalité nous permettront de faire le lien entre science et art.

---

<sup>354</sup> FONTENAY, Elisabeth de, *Le silence des bêtes. op.cit.*, p.20

En matière de reproduction animale ou végétale, les artistes vont essentiellement interroger l'impact du clonage sur notre perception de ces êtres vivants, ainsi que les questions de sélection ou de modification génétiques. Le clonage a été étendu aux mammifères, potentiellement à l'humain donc (même si cela semble plus complexe). Le clonage, s'il est interdit pour les humains, fait fantasmer et fait peur. Quelles réactions artistiques font naître ces découvertes capables de modifier les espèces ? Le risque d'eugénisme, le risque d'appauvrissement des espèces (clonage), sont réels. Le processus de procréation se trouve également questionné par les recherches en cours sur l'utérus artificiel, et, avant cela, à travers la maternité de substitution. Ces évolutions ont pu donner lieu à des bouleversements dans l'organisation familiale. C'est ce que montre la sociologue Régine Robin dans un article consacré à la construction identitaire dans un monde où les frontières de l'humain sont bouleversées :

« En octobre 1987, en Afrique du Sud, une femme de 48 ans, Pat Anthony, mettait au monde des triplés qui étaient les enfants génétiques de sa fille et de son gendre, devenant la première « grand-mère porteuse ». Ainsi, ces triplés sont à la fois les frères et les enfants de leur mère génétique et les fils et les petits-fils de leur mère porteuse. Il est encore trop tôt pour constater les conséquences de cette confusion identitaire, de cet emmêlement des origines et des générations. »<sup>355</sup>

La procréation assistée redéfinit la sexualité à mesure qu'elle avance en précision et en taux de réussite. Elle questionne le fonctionnement social par des choix qui impliquent une adaptation de la société à des situations inédites, comme dans ce dernier exemple. Mais, pour la philosophe Mylène Botbol-Baum, la désexualisation de la reproduction ne règle pas les enjeux qu'entraîne la reproduction humaine : « Le conflit d'intérêts entre les sexes autour de l'enjeu que représente la reproduction sexuée prétend se résoudre par la désexualisation de la reproduction. »<sup>356</sup>. Certains ne souhaitent plus continuer à procréer, comme les poshumains les plus convaincus. L'avenir, pour eux, se trouve dans une fusion avec la machine. De frontières il sera donc question ici, mais aussi de l'impact esthétique de ces nouvelles possibilités de donner la vie ou de la refuser pour préférer l'hybridation, voire la réplique.

---

<sup>355</sup> ROBIN, Régine, « Du corps cyborg au stade de l'écran », *op.cit.*, p.188-189

<sup>356</sup> BOTBOL-BAUM, Mylène, « Différence des sexes et reproduction : entre déterminisme et liberté », HEENEN-WOLF, Susann, VANDENDORPE, Florence (dir), *Différences des sexes et vies sexuelles aujourd'hui*, *op.cit.*, p.206

### 3. Enjeux des rôles

#### 3.1 Production, reproduction, procréation, création : analogies

La tendance à comparer le corps à une machine, y compris dans ses aspects sexuels, se retrouve de manière forte dans l'imaginaire artistique. Des enjeux de pouvoir se retrouvent autour de l'idée de reproduction, celui-ci qui contrôle la reproduction dessine potentiellement la forme future du monde. Les artistes se penchent sur ces rapports de force dans leurs œuvres. L'idée de rentabilité se retrouve également mais les artistes détournent les enjeux du sexe pour en souligner les aspects productivistes cachés. Comment s'illustre cette assimilation entre procréation et création artistique ?

##### a) Origines et prolongements de l'association femme/machine

L'introduction des machines dans le quotidien des hommes a bouleversé les rapports sociaux, mais aussi la répartition des tâches au sein de la structure familiale. La mécanisation marque même l'organisation de l'univers personnel. La fin du XIX<sup>ème</sup> siècle et le début du XX<sup>ème</sup> siècle ont vu le taylorisme, puis le fordisme, organiser le temps de travail des ouvriers pour une production maîtrisée et chronométrée. Les hommes, qui constituent l'essentiel des travailleurs de ce début de siècle, répondent au rythme imposé par la machine<sup>357</sup>. De cette méthode de production centrée sur la rentabilité naît un modèle d'organisation sociale. La femme, qui attend à la maison, offre une stabilité et un confort à l'homme en lui permettant d'être plus productif<sup>358</sup>. La femme est donc un rouage de la machine, quand elle n'est pas l'idéal servant à concevoir la machine, projection d'un désir et d'une angoisse des hommes :

« Le thème de la relation entre l'art et la technologie traverse l'art du vingtième siècle et s'exprime dans la vision de corps entièrement mécanisés. La femme-

---

<sup>357</sup> Le film *Metropolis* (1927) de Fritz Lang est exemplaire sur ce point.

<sup>358</sup> WOLLEN, Peter, « Le cinéma, l'américanisme et le robot », *Communications*, n°48, 1988, p.10-11. [En ligne],

URL : [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm\\_0588-8018\\_1988\\_num\\_48\\_1\\_1718](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1988_num_48_1_1718).

Consulté le 27/06/2011



machine, le robot féminin, objet à la fois de désir et d'angoisse, apparaît au centre de cette problématique. »<sup>359</sup>

L'automate féminin, la femme artificielle, le robot, ces figures ont une place non négligeable dans les productions culturelles du début du XX<sup>ème</sup> siècle. *L'Eve future* (1889) de Villiers de L'Isle-Adam est un des premiers récits à interroger l'éternel féminin à travers la machine. La femme-machine est souvent associée dans les œuvres d'art à la création artistique, à la procréation, et à la reproduction. Elle évoque, parallèlement à cette nouvelle organisation sociale, l'arrivée de la reproduction technique d'images. Dans un article sur les « femmes-machines », Giovanna Zapperi s'intéresse de près à un dessin de Francis Picabia qui résume bien cette ambivalence entre technologie, machine, et femme : *Fille née sans mère* (1915). La femme artificielle, « née de l'union entre l'homme et la technologie », renvoie alors aux nouveaux modes de (re)production :

« L'automate féminin, tel qu'il émerge au début du XX<sup>e</sup> siècle, exprime ainsi des problèmes relatifs à la création, à la reproduction et à la procréation à l'âge industriel et, en conséquence, contribue à redéfinir la relation entre l'original et la copie »<sup>360</sup>

Initialement, cependant, le robot est une machine asexuée qui n'empreinte à l'humain que ses gestes. Le terme « robot » a été inventé par l'écrivain tchèque Karel Čapek. Il a écrit une pièce de théâtre sur les robots en 1920, intitulée *R.U.R. : Les Robots Universels de Rossum, comédie utopiste en trois actes et un prologue*<sup>361</sup>. Basé sur un terme tchèque voulant dire « travail forcé », il exploite l'imaginaire ouvrier, où les corps sont soumis à la cadence imposé par les usines et critique le modèle tayloriste. La pièce raconte l'histoire de la maison Rossum, une entreprise dans laquelle le vieux savant Rezon essaie, en vain, de créer un être vivant à l'image de l'homme. Il ne veut pas changer la création mais seulement prouver qu'il peut la reproduire, montrant que l'homme peut imiter la nature et n'a pas besoin de Dieu. Son neveu, le jeune Rezon, plutôt que de poursuivre les rêves de son oncle, met au point des robots rentables que l'usine peut produire en masse. La société se met à en fabriquer à la chaîne pour fournir une main-d'œuvre bon marché. Une visiteuse de la Ligue Humanitaire va remettre ce bon fonctionnement en question, et les modifications que cette visite entraîne vont faire naître une prise de conscience chez les robots. Ils finissent par assiéger

---

<sup>359</sup> ZAPPERI, Giovanna, « Femmes-machines », *op.cit.*

<sup>360</sup> Voir *Ibid.* et ZAPPERI, Giovanna, « Vénus mécanique. L'automate féminin à l'époque de sa reproductibilité technique », *Les Cahiers du Mnam*, n°107, printemps 2009, p.19-37

<sup>361</sup> HEUDIN, Jean-Claude, *Les créatures artificielles : Des automates aux mondes virtuels*, Paris, Odile Jacob, 2008, p.128

l'usine et, plus tard, le monde entier, détruisant l'humanité. Čapek pose là les bases de la fiction avec robots, qui sont considérés comme des menaces pour l'humain. Progressivement, la complexité des robots dans la science-fiction, et leur aspect de plus en plus proche de l'humain, ont fait évoluer leur dénomination en « androïde », comme dans le film *Metropolis* de Fritz Lang. Tout cet héritage culturel de la figure, plus ou moins complexe, du robot façonne notre vision actuelle des rapports entre humains et machines dans les œuvres prospectives de certains artistes.

Les avancées en matière d'aide à la reproduction valorisent la maîtrise du vivant. Les théories misogynes du XIX<sup>ème</sup> siècle ont évolué grâce à l'émancipation des femmes et à l'avancée des connaissances médicales, ce qui a permis de ne plus considérer la femme uniquement comme reproductrice et gestatrice :

« La plupart des médecins du 19e siècle considéraient les femmes comme entièrement soumises à leurs organes reproducteurs, dont elles étaient «prisonnières» et qui déterminaient la place qu'elles occupaient dans la société, leurs capacités, leur rôle, et leur comportement. »<sup>362</sup>

Les connaissances médicales et l'évolution des mentalités ont autorisé une lecture plus ouverte du rôle de la femme dans la société occidentale. Les révolutions techniques ont eu un impact certain sur l'émancipation des femmes. Elles ont fait reculer certaines idées reçues concernant la condition féminine : "enfanter se fait nécessairement dans la douleur", "il faut souffrir pour être belle", etc. Les machines ont allégé le quotidien des femmes, et, les nouveaux outils médicaux, allégés les souffrances liées à leur condition. Jusqu'à quel point les technologies médicales doivent-elles maintenant aider au confort des femmes ? Il n'est pas rare aujourd'hui que certaines femmes demandent la péridurale lors de l'accouchement ou encore une césarienne, sans justification médicale. Les théories féministes sont divisées pour savoir si le recours aux biotechnologies est un bienfait libérant la femme, ou si cela la dépossède de sa capacité à donner la vie. Se profile déjà à l'horizon les utérus artificiels qui libèreraient totalement les femmes, mais aussi les femelles, de la procréation. La possibilité d'enfanter se confond alors avec un système machinique, dans le cas de l'ectogénèse, la gestation hors utérus. L'utérus artificiel soulève de nombreuses questions. Le

---

<sup>362</sup> SCULL, Andrew, FAVREAU, Diane, « Médecine de la folie ou folie de médecins », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol.68, juin 1987, p.31. [En ligne], URL : [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss\\_0335-5322\\_1987\\_num\\_68\\_1\\_2372](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1987_num_68_1_2372). Consulté le 17/10/2012

risque est qu'il remplace à terme la femme, et devienne simplement une procréation assistée en soi. Voici la définition de l'utérus artificiel donnée par Henri Atlan :

« L'utérus artificiel serait une espèce de couveuse beaucoup plus perfectionnée, qui permettrait le développement d'un embryon depuis le début jusqu'à la fin en dehors du corps. C'est évidemment très compliqué du point de vue biologique car, essentiellement, il faudrait reproduire toutes les fonctions du placenta »<sup>363</sup>

Selon le biophysicien, qui a publié un ouvrage intitulé *L'utérus artificiel* (2005), la gestation extracorporelle ne sera pas possible avant cinquante ans au moins. Ce n'est donc pas pour tout de suite. Cependant, quel rôle l'être vivant a-t-il encore dans la procréation si la conception jusqu'à la mise au monde peuvent être maîtrisés dans leur quasi-totalité ? Les analogies faites entre la femme et la machine dépasse donc l'idée de la femme comme rouage de la grande machine du travail pour l'ouvrier, assurant son confort affectif, physique, et sexuel. La machine comme la femme ont la capacité de produire. Cependant, la machine produit du même tandis que l'être vivant produit de la différence (sauf en cas de jumellité). Les biotechnologies remettent en question cette comparaison avec la machine en ôtant au corps sa capacité créatrice. La femme peut ainsi imaginer un jour se libérer de la procréation et partager ce pouvoir avec les hommes grâce à l'ectogenèse. Voici peut-être bientôt venu le temps d'une égalité sur ce plan entre homme et femme. Le fait que l'humain projette sa reproduction hors corps fait réagir certaines féministes. Elles y voient une façon de déposséder les femmes de leur capacité à reproduire l'espèce au profit des biotechnologies. Cette approche mélioriste, doctrine fondée sur l'amélioration du monde, et plus spécifiquement de l'espèce, par l'usage volontariste de biotechnologies, reviendrait à abandonner une part d'humanité aux machines. En effet, ce que l'humain ne fait pas, la technologie, par le biais de machines, s'en charge. Haraway décrit « la relation entre organisme et machine [comme] une guerre de frontières. Elle [a] pour enjeux les territoires de la production, de la reproduction et de l'imagination. »<sup>364</sup>. Dans son ouvrage le plus connu, *Des singes, des cyborgs et des femmes*, elle explique également que : « la réplique du cyborg n'est pas couplée à la reproduction organique. La production moderne ressemble à la version rêvée du travail de colonisation des cyborgs, un rêve qui fait

---

<sup>363</sup> ATLAN, Henri, « L'utérus artificiel – enjeux pour le différence des sexes. Entretien avec Susann Heenen-Wolff », HEENEN-WOLF, Susann, VANDENDORPE, Florence (dir.), *Différences des sexes et vies sexuelles aujourd'hui*, op.cit., p.210

<sup>364</sup> HARAWAY, Donna, « Manifeste cyborg : science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XXe siècle », BUREAUD, Annick (dir.), *Connexions : art réseaux média*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2006, p.549

paraître idyllique le cauchemar du taylorisme. »<sup>365</sup> Les enjeux sont donc de taille sur ces questions de production/reproduction.

## **b) Analogie entre création artistique et reproduction biologique**

Dans un article sur les « femmes-machines », Giovanna Zapperi souligne cette proximité entre la machine et la femme, et l'analogie que l'on peut faire entre création artistique et procréation, dans le carrefour d'idées actuelles :

« Production, procréation et reproduction deviennent ainsi des termes métaphoriquement voisins qui renvoient tous au problème de la création artistique à l'âge de la reproduction technique. En ce sens, le processus de procréation envisagé dans la création de l'androïde féminin renvoie aux nouveaux modes de production et de reproduction des images et à la perte de ce que Benjamin décrit comme le caractère original de l'œuvre, son ici et maintenant. »<sup>366</sup>

On voit qu'une superposition peut être faite par un jeu sémantique entre les associations triangulaires machine/femme/œuvre et production/procréation/création-reproduction. Ces rapprochements fonctionnent parce que la création artistique et la création d'un être original sont remises en cause. Ainsi, un parallèle peut être fait entre procréation et création artistique, qui n'est pas seule en prise avec la question de la chose originale.

Dans son ouvrage *La société des clones à l'ère de la reproduction multimédia*<sup>367</sup>, Isabelle Rieusset-Lemarié fait le lien, comme Giovanna Zapperi, entre la thèse de Walter Benjamin, dans *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*<sup>368</sup>, et la reproduction artificielle de l'humain. Dans son essai, Benjamin postule que la reproduction mécanique d'une œuvre liquide son « aura ». Ce terme désigne quelque chose qui émane de l'œuvre d'art et fait son unicité, énoncé non sans une certaine forme de religiosité, voire d'occultisme. Si l'on transpose ce raisonnement à la procréation assistée, les tentatives de reproduire le vivant de façon artificielle pourraient donc affaiblir l'aura de l'humain, son *hic et nunc*. Isabelle Rieusset-Lemarié se sert également de la formule de McLuhan, « le médium est le message », pour appuyer son argumentation. L'idée de McLuhan, bien connue

---

<sup>365</sup> HARAWAY, Donna, *Des singes, des cyborgs et des femmes*, op. cit., p.268

<sup>366</sup> ZAPPERI, Giovanna, « Femmes-machines », op.cit.

<sup>367</sup> RIEUSSET-LEMARIE, Isabelle, *La société des clones à l'ère de la reproduction multimédia*, , op.cit.,

<sup>368</sup> BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op.cit.

aujourd'hui, est que le médium a une influence sur la lecture du message. Le support, qui véhicule un message, joue sur la réception de celui-ci. Selon Rieusset-Lemarié, la société actuelle, celle de la reproduction multimédia, disjoint le média du message comme si le message existait par lui-même : « Dès lors, le média n'est pas seulement disjoint du message, il est fondamentalement déprécié comme support inerte qui n'a vocation qu'à être instrumentalisé. »<sup>369</sup> L'auteur développe l'idée que ce constat est également valable en matière biologique, notamment par les férus de la vie artificielle. Pour eux, la vie est séparable du support corporel. La vie pourrait hanter d'autres matières physiques, le corps n'est qu'un de ses médias. La superposition entre les relations triangulaires machine/femme/œuvre et production/procréation/création-reproduction fait apparaître la confusion entre ces fonctions et ces applications. Confusion que l'on retrouve dans la difficulté à qualifier et à reconnaître les œuvres d'art. La paternité (maternité ?) des œuvres, l'exemplaire original, la classification de l'œuvre, tout cela est remis en question depuis la production de masse autorisée par les machines. Aujourd'hui, la reproduction du vivant par des machines est l'objectif de certains, qui pensent ainsi évacuer les problèmes liés à la conception. Se poserait alors la question de l'unicité de l'être vivant (on pense essentiellement aux mammifères).

Une artiste a créé une œuvre à partir d'arbres clonés. Toute la reproduction des arbres concernés est entièrement artificielle. Dans un projet intitulé *OneTrees*, l'artiste designer Natalie Jeremijenko s'est intéressée au clonage des arbres. Le projet met en lumière les problématiques de reproduction et de caractère original soulevées par l'association des termes production/procréation/création-reproduction. Mille arbres ont été clonés et plantés dans l'espace public, dans la baie de San Francisco, et sont donc génétiquement similaires. Le travail de Natalie Jeremijenko touche essentiellement au design expérimental, et à l'impact des biotechnologies dans les évolutions sociales. Sa mise en œuvre fait appel à un procédé biotechnologique. Dans *OneTrees*, il s'agit de montrer la variété des informations environnementales. L'idée est de voir l'évolution et les différences nées du lieu d'implantation des arbres. Ces arbres sont plantés par paire. Comme ils sont similaires sur le plan génétique, les différences observées sur le long terme entre les clones seront le résultat de l'environnement sur l'être vivant. Leur croissance est aussi contrôlée. L'arbre cloné est un noyer hybride de première génération entre deux noyers naturels. Cette espèce est souvent présente dans les villes nord-américaines car il a l'avantage de grandir vite et d'être vigoureux. Il est surtout intéressant car il ne produit pas de fruit, donc pas de déchet, et son pollen n'est pas allergène. Ce modèle d'arbre a été sélectionné par l'homme par confort, son entretien est

---

<sup>369</sup> RIEUSSET-LEMARIE, Isabelle, *La société des clones à l'ère de la reproduction multimédia*, op.cit., p.10

facile et le risque allergène est limité. Pour que l'expérience puisse marcher, il a fallu planter les arbres dans des endroits précis : espace accessible au public pour que les gens puissent les voir, sites diversifiés pour marquer les différences, et des emplacements susceptibles de rester inchangés pendant environ cinquante ans afin que le processus soit visible sur le long terme. Le projet est décliné virtuellement sur un CD-Rom. *Artificial Life (A-Life) trees* simule sur ordinateur la croissance des arbres. La simulation permet de se rendre compte de la différence entre la réalité et l'estimation, résultant des calculs. Dans l'introduction relative au projet, sur le site Internet dédié, il est écrit :

« Le clonage a rendu possible le fait de photocopier la vie organique et jette la confusion sur la compréhension traditionnelle de l'individualisme et sur l'authenticité. Pour les gens, la génétique est souvent réduite à « trouver ce gène pour... (remplissez le blanc) », ne rendant pas les interactions complexes des influences environnementales. Le débat culturel qui enfle et qui oppose le déterminisme génétique et l'influence environnementale a des conséquences pour comprendre notre propre relation dans le monde, qu'il soit prédéterminé par une inévitabilité génétique ou construite par nos actions et l'environnement. »<sup>370</sup>

Le débat public sur le développement et l'évolution biologique s'est construit sur l'opposition de ces deux idées : le déterminisme génétique d'une part et l'influence environnementale d'autre part. L'artiste pose donc cette question, en péambule de son travail : sommes-nous le résultat de notre patrimoine génétique, ou sommes-nous le reflet de notre environnement ? Alimenter la binarité de la réflexion n'apparaît pas très enrichissant, et ne semble pas suffisante pour répondre à la complexité biologique. Mais, l'expérience artistique laisse la possibilité de conclure à l'interaction de ces deux données en implantant deux arbres par sites. L'idée est donc la suivante : maîtriser le patrimoine génétique permet de se pencher sur l'impact du contexte environnemental, et de contrôler de plus en plus précisément la croissance et le développement des êtres vivants. On peut donc se demander si le type d'œuvre proposée par Natalie Jeremijenko questionne ou met en œuvre une réplique artificielle du vivant. En implantant des arbres clonés dans l'espace public, l'artiste se penche sur la reproduction mécanique du vivant et sur notre capacité à distinguer cette vie d'une autre, originale. L'artiste insiste peu sur l'idée que l'arbre est ici présenté comme un multiple, comme un objet reproduit, « photocopié » comme elle l'évoque tout de même dans la première phrase. Comment distinguer l'être vivant cloné de l'original ? Mais faut-il chercher à distinguer ces

---

<sup>370</sup> « One Trees. An information environment », *New York, University*, URL :

<http://www.nyu.edu/projects/xdesign/onetrees/description/index.html>, consulté le 06/08/2013

deux vies nées naturellement et artificiellement ? Quelle est désormais la spécificité de l'être vivant si sa re-production est une duplication artificiellement contrôlée ?

La question du clonage et de la réplication a été abordée par ORLAN, dans une de ses premières photographies. *ORLAN accouche d'elle m'aime* (1964) met en scène l'artiste, nue, en plein accouchement simulé, « un buste de mannequin de taille humaine entre les cuisses »<sup>371</sup>. La scène est peu réaliste (ill.64). L'artiste semble s'ennuyer dans une mise au monde apparemment sans douleur ni joie. Le double est amputé de ses bras et de ses jambes. Il n'a pas de cheveux mais possède de longs cils et on devine une poitrine, ce qui laisse penser que c'est peut-être quelqu'un de sexe féminin même si l'absence de cheveux et la poitrine réduite évoque l'androgynie. Les deux personnages ne se regardent pas mais ont le regard tourné dans la même direction. L'éclairage de la photographie met l'artiste dans la lumière et son double dans l'ombre. Le double prend alors une connotation négative. Cette image illustre deux directions du travail d'ORLAN qui vont fusionner dans les opérations de chirurgie esthétique : la photographie s'inscrit dans l'idée de montrer le corps humain sans tenir compte des conventions sociales, c'est aussi l'occasion de s'interroger sur la mutation du corps humain, sur sa modification éventuelle. Sandrine Morsillo, dans un article intitulé « Clonage par anticipation : Orlan accouche d'elle-même »<sup>372</sup>, y voit une prémice des recherches artistiques à venir sur le clonage reproductif. Cet imaginaire technologique se traduit par l'accouchement d'un clone. Cela permet une réflexion à la fois sur l'identité sexuelle (ORLAN accouchant d'un double androgyne), et sur l'identité individuelle cachant une identité multiple (ORLAN accouche d'elle-même, pourtant son double ne lui ressemble pas). L'utilisation de la photographie permet de suggérer la reproduction mécanique dans la création et la procréation. Le personnage producteur endosse là différents rôles : machine à produire/femme capable de procréer/œuvre de création reproduite en divers exemplaires. On retrouve alors l'analogie triangulaire entre le producteur (machine/femme/œuvre) et les modalités de production (production/procréation/création-reproduction), qui renvoie aux problématiques de la copie et de l'original. En 1964, date de l'œuvre, l'artiste a pris une photographie argentique et en a fait un tirage en argentique. Aujourd'hui, il existe la technologie numérique qui permet théoriquement la

---

<sup>371</sup> MORSILLO, Sandrine, « Clonage par anticipation : Orlan accouche d'elle-même », CONTE, Richard (dir.), *L'art contemporain au risque du clonage*, catalogue d'exposition et actes de colloques, [Paris, Evry, 14 octobre 2000-17 février 2001], Paris, Publications de la Sorbonne, 2002, p.178

<sup>372</sup> *Ibid.*

réplication exacte lors du tirage<sup>373</sup>. Mais, on observe que des hybridations sont possibles, à partir d'une photographie numérique il est possible de faire un tirage argentique et inversement. L'image témoigne des allers-retours possibles entre ces termes, au même titre que le médium employé. La proposition d'analogies en l'association machine/femme/œuvre et production/procréation/création-reproduction ne fait que montrer la cohabitation de ces formes possibles.

L'association entre l'évolution des techniques et des arts n'est pas nouvelle. En 1928, Paul Valéry écrivait un article sur l'évolution des beaux-arts et leur ubiquité possible avec le développement industriel :

« Comme l'eau, comme le gaz, comme le courant électrique viennent de loin dans nos demeures répondre à nos besoins moyennant un effort quasi nul, ainsi serons-nous alimentés d'images visuelles ou auditives, naissant et s'évanouissant au moindre geste, presque à un signe. Comme nous sommes accoutumés, si ce n'est asservis, à recevoir chez nous l'énergie sous diverses espèces, ainsi trouverons-nous fort simple d'y obtenir ou d'y recevoir ces variations ou oscillations très rapides dont les organes de nos sens qui les cueillent et qui les intègrent font tout ce que nous savons. »<sup>374</sup>

Voici la création « à l'état gazeux »<sup>375</sup>, avec un parallèle entre les évolutions sociales induites par les techniques et les formes d'art que cela fait naître. Désormais, la vie elle-même semble s'évaporer, se transporter, hors des entités qui la contiennent naturellement. On tente par tous les moyens d'extraire les flux biologiques du corps pour en étendre la géographie, et essaimer l'humain dans toutes les expressions de la vie. Les questions relatives à la création de la vie renvoient à sa définition. La vie se définit notamment par opposition à la mort. Mais la définition par antagonisme ne semble plus efficiente. Les traditionnelles oppositions entre « machine/organisme, humain/animal, inerte/vivant, âme/corps, interne/externe, même/autre, nature/culture,

---

<sup>373</sup> Ce qui, bien entendu, n'est pas si simple car il faut que chaque élément (ordinateur, imprimante) soit calibré et utilisé de façon rigoureusement identique pour obtenir des tirages numériques identiques à partir d'une photographie. L'argentique peut offrir les mêmes qualités mais dépend de la chimie, tandis que dans le numérique tout est calibré informatiquement, mécaniquement.

<sup>374</sup> VALÉRY, Paul, « La conquête de l'ubiquité » (1928), in *Œuvres*, tome II, *Pièces sur l'art*, Paris, Nrf, Gallimard, 1960, p.1284-1285

<sup>375</sup> C'est ce qu'aborde le philosophe Yves Michaux dans un ouvrage constatant une vaporisation de l'art dans la société, qu'il finit par déplorer, sans pour autant convaincre : Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux*, Paris, Stock, 2003.



civilisation/barbarie, masculin/féminin, ouvert/fermé »<sup>376</sup>, se trouvent remises en question par la recherche de fusion homme/machine :

« L'être vivant perçu comme une machine ou des machines imitant des êtres vivants, ce qui ressort manifestement [...] c'est que cette analogie poussée jusqu'à l'assimilation repose sur le fait que la machine cybernétique reprend des caractéristiques essentielles de la vie telles que la biologie, au cours de son histoire, les a mises en évidence. »<sup>377</sup>

L'humain se trouve aujourd'hui devant la possibilité de donner la vie, non naturellement, mais bien mécaniquement, à l'ensemble des êtres vivants, ou presque. Mais, il a également créé des objets autonomes qui s'hybrident avec le corps. Celui-ci intègre donc l'extérieur à l'intérieur. Ici, la question des flux joue un rôle fondamental. Comme Claude Bernard l'avait démontré dans ses travaux, la vie se maintient grâce à un processus d'autorégulation par le maintien d'un équilibre entre milieu intérieur et milieu extérieur. Les créateurs d'êtres artificiels ont repris les qualités du vivant pour mettre au point certaines machines. C'est pourquoi, plutôt que penser en opposition « les hommes ne sont pas des machines » ou « les hommes sont des machines », il faut se rappeler que l'homme s'est inspiré du fonctionnement vivant pour penser la machine depuis les automates. Ainsi, il est logique de dire que les formes créées par l'humain sont empreintes de vie puisqu'il s'est inspiré du vivant. Certes, on pourrait donc en conclure que le corps humain est une machine. Mais s'inspirer d'un modèle n'est pas nécessairement le répliquer exactement, surtout si nous ne disposons pas des mêmes matériaux. Dans son ouvrage *Philosophie de la machine*, Gérard Chazal développe un point de vue très mécaniste du vivant basé sur les avancées scientifiques, il cite Georges Canguilhem : « si le fonctionnement d'une machine s'explique par des relations de pure causalité, la construction d'une machine ne se comprend ni sans la finalité ni sans l'homme. »<sup>378</sup> Evidemment, il s'inscrit en faux contre ce postulat : « Dire que toute machine est construite par l'homme c'est donc faire le postulat inverse selon lequel les êtres vivants ne sont pas des machines. ». Quelle est la limite de la comparaison entre l'humain et la machine et leur mode de production ? La possibilité avec les biotechnologies de proposer bientôt une procréation assistée qui permette de faire des enfants à chaque fois qu'on le désire<sup>379</sup>, d'aider à la fécondation lorsqu'il y a

---

<sup>376</sup> CHAZAL, Gérard, *Philosophie de la machine. Néo-mécanisme et post-humanisme*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2013, p.265

<sup>377</sup> *Ibid.*, p.142

<sup>378</sup> CANGUILHEM, Georges, *La connaissance de la vie*, Paris, Vrin, 2003, p.129-164

<sup>379</sup> Ce qui renvoie au débat actuel sur le « droit à l'enfant » contre le « droit de l'enfant ».

des contraintes naturelles qui l'empêchent, et peut-être même de faire grandir l'enfant hors du ventre de la mère, transforme l'acte de procréer en réplique mécanique de la vie.

L'utilisation des technologies dans des œuvres utilisant les êtres vivants comme support matériel a un impact dans l'appréhension de l'œuvre elle-même. A la fois son objet et son matériel sont nouveaux puisque cette combinaison entre matériel biologique et technologie n'avaient, jusque dans les années 1990, jamais été envisagée. Les analogies entre création artistique et reproduction humaine, dans le contexte d'un monde ayant accepté dans son système de fonctionnement quotidien la technologie, sont donc inévitables.

### **c) Evolution des fluides : vers l'auto-régénérescence contrôlée des formes**

Les thèmes de la performance, de la production, et de la sexualité, irriguent l'œuvre de l'artiste Matthew Barney. Les artistes de notre corpus (Art orienté objet, Wim Delvoye, Eduardo Kac, ORLAN, Stelarc) abordent peu ces questions-là. L'idée d'une modification de l'appréhension de la sexualité nous intéresse dans une visée technologique. Dans l'œuvre de Matthew Barney, les éléments rassemblés évoquent la mutation, modifiés dans leur essence, et ils ont souvent un rapport au sexe ou à la sexualité. Il a essentiellement développé les liens entre sexualité et sport. Son corps devient un instrument très contrôlé, cherchant à dépasser ses capacités naturelles par un besoin de performance. Cette performance est recherchée pour elle-même et non en réponse à une concurrence robotique. Barney se met régulièrement en scène, tant physiquement que sur les éléments biographiques qu'il communique à la presse. Ancien joueur de football américain à Yale, il se sert de cette expérience dans ses premières œuvres, notamment dans trois vidéos de 1991 : *Blind Perineum*, *Transexualis*, et *MILE HIGH Threshold : FLIGHT with the ANAL SADISTIC WARRIOR*. Cette dernière vidéo documente la performance que l'artiste effectue sans public à la galerie Barbara Gladstone, à New York. L'artiste escalade un mur de la galerie, chaussé de chaussures de sport, et coiffé d'un bonnet de natation (ill.14). Des objets en métal sont placés dans les orifices de son corps. Il met ainsi volontairement en place des contraintes, créant un personnage d'athlète appelé « Character of Positive Restraint » (personnage de la contrainte positive) inspiré du prestidigitateur Harry Houdini. Celui-ci devient le symbole d'un corps mis en danger, enfermé, contraint, et dont les limites sont finalement repoussées pour un corps triomphant des contraintes physiques. Le personnage masculin que construit Matthew Barney a le profil de l'athlète-héros, un homme qui réussit ses challenges grâce à un grand contrôle de soi et de son corps. Un autre modèle

est présent dans ses œuvres : le footballeur américain Jim Otto, surnommé « Double O ». Ce joueur des années 1970 était connu pour ses genoux artificiels, faisant de lui un des premiers athlètes qui ait pu s'appuyer sur les prothèses pour maîtriser son corps au plus haut niveau sportif. Ce travail sur la contrainte et la performance a fait l'objet de trois dessins, de la série *Drawing Restraint* (2006), expliquant le rôle de la contrainte pour produire un processus artistique (**ill.11**). Le corps devient un moyen de production, voire l'objet même de cette production<sup>380</sup>. Trois phases sont identifiées avec trois techniques de dessins différentes à base d'iode, de vaseline, et de graphite (**ill.13**). Elles sont appelées « Situation », « Condition » et « Production ». Il explique ces étapes de création dans une interview au magazine *Artforum* :

« J'avais pensé à un diagramme en trois phases : Situation, Condition, Production. Situation était une zone de pulsion pure, de désir inutile qui avait besoin d'une direction, c'est-à-dire de passer par un entonnoir viscéral de discipline, qui était une deuxième zone – Condition. La troisième zone, Production, était une sorte de production anale-orale de la forme. »<sup>381</sup>

Comme le relève Giovanna Zapperi, cet énoncé est relativement énigmatique, mais il laisse entrevoir une logique similaire à celle de l'entraînement des athlètes, modèle de virilité. Ce triptyque, appelé *The Path*, est la voie menant de l'énergie brute vers la création. Le principe de création est celui de l'hypertrophie. Le développement de la pensée se fait sous la contrainte (**ill.10**). Cela rejoint le principe physiologique, pratiqué en sport, de l'hypertrophie musculaire. Cela correspond au développement du muscle suite à un effort, donc l'effort est source de création de forme (corporelle). David Le Breton a évoqué, dans un de ses articles, les culturistes qui recherchent l'hypertrophie musculaire. Il explique que cette esthétique de l'excès a pour but de se construire une carapace digne du personnage de cinéma Terminator :

« L'engouement pour le culturisme est bien révélateur également de ce sentiment d'insuffisance d'un corps dont la seule dignité ne tient qu'à sa transformation par la technique. Le body builder se dit lui-même « bâtisseur de corps ». Il ne se forge pas ses muscles pour s'engager comme bûcheron dans le grand nord canadien, sa force ne lui sert à rien, il est même souvent incroyablement fragile au plan anatomique ou physiologique, mais seul importe ici le fait de se montrer.

<sup>380</sup> Selon Giovanna Zapperi, Matthew Barney fait de son corps l'objet même de sa création : « Le recours explicite à l'athlétisme pose le problème du rapport qu'il instaure entre la créativité et l'activité sportive, en suggérant que le corps de l'artiste-athlète serait l'objet même de la création. » ZAPPERI, Giovanna, « Matthew Barney : Systèmes de production », *Pratiques : Réflexions sur l'art*, n° 17, Hiver 2006, p. 55-56

<sup>381</sup> GOODEVE, T. Nichols, « Travels in Hypertrophica. Interview with Matthew Barney », *Artforum*, mai 1995, p.117

L'ampleur culturelle des modifications corporelles dit bien également cette volonté de signer son corps, de se l'approprier pour devenir enfin soi. »<sup>382</sup>

Le corps-machine n'est pas loin. Matthew Barney recherche le dépassement physique et psychologique. Son œuvre prend des formes qui résultent de contraintes constantes. La « production anale-orale de la forme », évoquée dans l'interview à *Artforum*, renvoie aux formes sexuelles que prennent les objets et performances ainsi créés. Le corps semble être considéré comme un espace à travailler et à dessiner suivant ses aspirations (ill.12). Mais c'est aussi un espace dont les orifices sont des zones improductives, qui ne peuvent être investies que sexuellement, pour devenir ainsi productrices de fluides, et éventuellement créatrices (mais pas procréatrices).

La performance, réalisée dans une atmosphère de concentration, utilise les mêmes processus que dans les deux autres performances de la même période. Les objets et sculptures apparaissant dans la vidéo sont laissés sur place et renforcent la place primordiale donnée au corps athlétique. Un équipement de gymnastique (haltères, bancs de musculation, etc.) fabriqué à partir de matériaux mous et glissants, comme la vaseline ou moulé dans du gel pectoral à base de silicone, est gardé intact dans de petites unités réfrigérantes installées dans la galerie<sup>383</sup>. Plusieurs éléments évoquent la sexualité et la question du genre dans cette œuvre ; que ce soit par le titre de ces œuvres, par les matériaux, par les références (le « Double O » de Jim Otto est repris comme symboles sexuels : rectum, gonades, ovaires), ou par les performances elles-mêmes :

« Les glissements entre les rôles sexuels conventionnels, entre états et conditions (dur et mou, glace et liquide, captivité et liberté) ; les références à la protection par des surfaces recouvertes de matière (Pyrex, Teflon, Silicon) ; plus que tout l'emploi de matériel comme l'hormone *human chorionic gonadotropin* renvoient à l'acte sexuel. Mais quel acte sexuel exactement ? Comme dans l'œuvre de Duchamp – si les travaux en drag et la réalisation inachevée du Grand Verre sont pris en compte – le thème était le genre lui-même, le test du genre devenu désir. »<sup>384</sup>

Matthew Barney associe, dès ses premières œuvres, un corps athlétique héroïsé avec une identité de genre glissante, construite en fonction de désirs. La contrainte, qui va de paire avec le plaisir, cadre

---

<sup>382</sup> LE BRETON, David, « Imaginaires de la fin du corps », *Le Passant Ordinaire*, « Le corps », n°42, septembre – octobre 2002. [En ligne]. URL : <http://www.passant-ordinaire.com/revue/42-458.asp>. Consulté le 28/04/2013

<sup>383</sup> KAPLAN, Steven, « New York. Matthew Barney, Barbara Gladstone Gallery, October 19 - November 16, 1991 », *ETC*, n° 19, 1992, p. 64-65. [Je traduis]

<sup>384</sup> MORGAN, Stuart, « Of Goats and Men », *Frieze*, n°20, janvier-février 1995. [Je traduis]

la forme qui sort d'une volonté de dessiner son corps. Soulignant l'héritage hygiéniste du XIX<sup>ème</sup> siècle qui associe l'athlète à un modèle sain masculin, Matthew Barney y associe une réflexion sur le moment potentiel. Ce moment<sup>385</sup> est travaillé en permanence dans ses œuvres, générant l'idée d'une autosuffisance. Le cycle *Cremaster* renvoie, par son titre, au moment de la détermination du sexe masculin du fœtus. Les questions de forme et d'informe, de féminin et masculin, d'intérieur et extérieur (les scientifiques du XIX<sup>ème</sup> siècle considérant les organes sexuels féminin et masculin comme la version intérieur et extérieur d'un même système), traversent sans répit ses œuvres, tout comme le principe d'hypertrophie, qui maintient la tension et l'« état de potentialité »<sup>386</sup>.

Le travail de Matthew Barney permet de montrer un univers qui invite à la production sans réellement arriver à une situation de procréation. L'univers reste, en effet, très masculin dans ces exemples. Cette situation semble auto-générer une création de formes et de fluides largement inspirée d'un traitement biotechnologique du corps. Le corps, s'il n'est pas encore cyborg, tente de s'approcher d'une perfection machinique. Les imaginaires sportifs et sexuels invitent à la production de formes et de fluides. Dans l'utilisation qu'en fait Matthew Barney, la performance sportive s'assimile plus à la forme, et la performance sexuelle aux fluides. L'humain se sert là de ses propres capacités pour s'imaginer en machine à produire, à reproduire, et à procréer potentiellement. On s'aperçoit alors que la triangulaire machine/femme/œuvre mise en regard avec production/procréation/création-reproduction peut fonctionner avec l'élément masculin. Il faudrait donc laisser une place à l'homme dans l'association machine/femme/œuvre car le genre masculin est ici associé activement à la création (mais ne remplace pas, pas encore, le féminin). La procréation reste à l'« état de potentialité ».

L'œuvre de Stelarc travaille plus frontalement le rapport de l'homme à la productivité. Il a fait de nombreuses performances avec des éléments robotiques. Il a ainsi créé, en 1998, un robot appelé *Exoskeleton*. Lors des performances avec ce robot, Stelarc est debout sur la machine à six pattes, de six cents kilos, qui fonctionne comme un squelette extérieur au corps (ill.97). Il la guide à l'aide de ses bras, qui transmettent le mouvement aux jambes de la machine. A différents gestes du bras

---

<sup>385</sup> Dans *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos (1782), une note de l'auteur Béatrice Didier souligne que le terme « moment » réfère à un vocabulaire du libertinage : « Le thème du moment, de l'occasion est capital dans les romans libertins [...]. ». On retrouve, volontairement ou non, une utilisation similaire du terme dans l'œuvre de Barney, qui semblent confirmer ses nombreuses références sexuelles. CHODERLOS de LACLOS, Pierre, *Les Liaisons dangereuses*, Paris, Le Livre de Poche, 1987, p.76, note 1

<sup>386</sup> ZAPPERI, Giovanna, « Matthew Barney : Systèmes de production », *op. cit.*, p.62

correspondent différents mouvements de la machine. Il a mis au point une version améliorée de cette machine à six pattes avec *Muscle Machine* en 2003 (ill.98). Avec cet outil, l'artiste n'est plus debout sur une plateforme, mais a les pieds pris dans des sortes de chaussures de métal qui viennent toucher le sol. Il est relié à la machine par un petit exosquelette et contrôle la machine avec l'ensemble de son corps. Des encodeurs au niveau des hanches lui permettent de bouger et diriger la machine à la vitesse voulue. Chaque fois que l'artiste lève la jambe, les trois jambes de la machine se lèvent et sont lancés en avant. Pour donner la direction à la machine, il lui faut tourner le torse vers l'endroit voulu. Le système de marche a des capteurs de vitesse dont les données transmises servent à générer du son, créé par un ordinateur qui augmente les bruits de la machines. Les sons sont donc créés par l'opérateur en fonction des mouvements qu'il fait. Les réactions sont plus rapides qu'avec le premier hexapode *Exoskeleton*. Ses mouvements font penser à un insecte géant, sorte de grande araignée de métal, qui ne fait qu'un avec le corps de celui qui la dirige. Il est difficile de distinguer l'humain de la machine car celle-ci, d'un diamètre de cinq mètres, encercle littéralement l'homme, qui paraît minuscule. Il ouvre les possibilités du corps qui alors peut s'agrandir artificiellement. Il gagne également en force et en puissance. Il s'agit d'une tentative de fusion avec la machine, comme le remarque Joffrey Becker :

« Le dispositif scénographique se construit sur la confusion entre le corps et l'objet technique, grâce à l'utilisation de technologies qui étendent l'activité corporelle autant qu'elles en prennent possession. »<sup>387</sup>

L'homme est, une fois de plus, associé à la machine. L'homme tend à vouloir devenir machine, à produire, à procréer lui aussi. La performance permet d'insister sur l'ampleur de la machine par rapport à l'homme, tout de noir vêtu. Dans un article paru dans *Art Press*, Stelarc évoque les possibilités qu'offrent désormais la médecine comme la bionique. C'est la fin de l'intérêt humain à se reproduire pour le maintien de l'espèce, selon lui :

« Il n'est plus maintenant question de perpétuer l'espèce par la reproduction, mais de renforcer l'individu en le remodelant. [...] Il n'y a plus de sens à voir le corps comme le lieu du psychisme ou du social ; il faut plutôt l'envisager comme une structure à contrôler et à modifier. »<sup>388</sup>

<sup>387</sup> BECKER, Joffrey, « Le corps humain et ses doubles. Sur les usages de la fiction dans les arts et la robotique », *Gradhiva*, n°15, 2002/1, p.107

<sup>388</sup> Cité dans BUREAUD, « Stelarc, le bourdonnement de l'hybride », *Art Press*, n° 207, novembre 1995, p.31.

Stelarc rejette l'idée que l'avenir de l'espèce humaine est dans sa reproduction naturelle. Le futur de l'homme semble plutôt résider dans une évolution corporelle, individuelle donc, engageant la technologie. Est-ce que cela fera pour autant disparaître la sexualité ? Ce qui apparaît dans cette performance est une substitution visuelle de la chair par le métal, les deux sont donc assimilés à des matériaux et servent une finalité productrice et non créatrice.

L'évolution du travail de Stelarc vers la biotechnologie, par le biais de la culture tissulaire avec son projet *Ear on Arm*, indique que l'imaginaire machinique peut être pensé de deux façons : intégrer sous forme bionique la technologie dans le corps, ou sortir du corps pour aller vers la machine. Il semble que la tendance soit à une intégration de la machine dans le corps humain, comme dans ce dernier projet consistant à se faire greffer une oreille sur le bras gauche (**ill.101**). La situation est plus en plus compliquée : « L'appareillage bionique n'est plus clairement un corps étranger ajouté ou inséré dans le corps propre ; il devient une partie ou une quasi-partie du corps appareillé. »<sup>389</sup> Intérieur et extérieur, élément d'origine ou étranger, les formes du fonctionnement du vivant et de son environnement ne sont plus si nettement dessinées. Le corps humain est utilisé comme un espace de ressource à même de créer la diversité dans son propre environnement. Plutôt que continuer à procréer en se mélangeant, l'humain semble aller vers une auto-régénérescence.

Ainsi, les exemples d'œuvres de Matthew Barney et de Stelarc laissent entrevoir une évolution dans l'articulation machine/femme/œuvre qui tend à laisser une place de plus en plus grande à l'homme. La distinction de fonction entre les genres semble fortement tempérée, si ce n'est bientôt obsolète. Les biotechnologies redistribuent différemment les rôles productifs de chacun, homme ou femme, animal ou végétal. Le parallèle avec l'association production/procréation/création-reproduction permet de voir une évolution dans la répartition, là encore, des champs investis par l'humain. Le point central, la procréation, est mis en danger par une tendance à préférer des modes de reproduction auto-générés, comme le montre les formes artistiques des œuvres que nous avons étudiées (ce qui ne remet pas pour autant en question la notion de création). Les avancées médicales suggèrent l'utilisation prochaine d'utérus artificiel. Cela ne renforce cette lecture. Ce nouveau type de « production » hors corps implique qu'une étape importante devient inutile : la sexualité. Par exemple, un couple pourra un jour avoir des relations sexuelles, vouloir un enfant, et choisir une gestation dans un utérus artificiel. La procréation et la sexualité sont séparées dans cette perspective, ce que la contraception et la procréation médicalement assistée avaient déjà amorcé.

---

<sup>389</sup> CHAZAL, Gérard, *Philosophie de la machine*, op.cit., p.140

## 3.2 Le refus de procréer et la volonté d'hybrider

Le rapprochement entre création, procréation, reproduction, et production permet de supposer que, dans un processus social valorisant le progrès technologique, l'évolution d'un de ces champs a une incidence sur les autres. C'est ainsi que l'évolution des possibilités de reproduction et des modes de sexualités possibles entraîne une perception négative de la procréation humaine. En effet, pour les technophiles les plus convaincus, il semble devenu plus logique et moins compliqué d'envisager l'hybridation que de continuer à utiliser des moyens de reproduction traditionnels.

### a) Stelarc : le monde des Hybrides

Stelarc a écrit un court texte non daté<sup>390</sup> intitulé « Le chant des Hybrides », publié sur son site Internet. Il y explique que l'évolution technologique va entraîner une progressive disparition des naissances :

« La technologie transforme la nature de l'existence humaine, égalisant le potentiel physique des corps et standardisant la sexualité humaine. Avec la fécondation qui a maintenant lieu hors de l'utérus et la possibilité de nourrir le fœtus dans un système artificiel, IL N'Y AURA PLUS AUCUNE NAISSANCE ! »<sup>391</sup>

Dans cette déclaration, Stelarc semble voir la technologie comme un moyen de niveler les capacités humaines. Cela permettrait d'éviter une inégalité que l'on peut considérer comme injuste entre les humains (ou entre les animaux, ou les plantes). Cette idée implique des conséquences très importantes du point de vue de l'organisation sociale, ainsi de nombreuses lois, de nombreuses précautions sociales, n'auraient plus lieu d'être. Mais cela implique aussi une sélection indirecte, car « égaliser le potentiel physique » c'est définir une norme, et l'appliquer uniformément pour éviter l'inégalité. Or, ce choix est difficile à accepter car cela voudrait dire que la différence, segment fondamental de la pensée biologique mais aussi philosophique, n'a plus sa place. L'artiste ajoute que la technologie standardise la sexualité. L'artificialisation de la reproduction pose en

---

<sup>390</sup> Ce texte se trouvait déjà en 2008 sur l'ancienne version du site internet de l'artiste.

<sup>391</sup> « Earlier Statements », *Stelarc.org*, [En ligne], URL : <http://stelarc.org/?catID=20317>, consulté le 03/05/2013



conséquence la question de la virtualisation des relations sexuelles. Curieusement, pour Henri Atlan, l'évolution des modes de reproductions, et notamment l'utilisation d'utérus artificiels, n'aurait pas de répercussion sur les rapports sexuels entre humains<sup>392</sup>. La séparation entre relation sexuelle et procréation, qui a déjà eu lieu, n'a pas changé les rapports sexuels, mais une éventuelle artificialisation de l'ensemble de la conception n'aurait-elle pas un impact plus conséquent ?

Le sujet sexuel n'est pas développé dans l'œuvre de Stelarc mais son absence, confirmée par les écrits, a une signification. La construction dans cette ligne de pensée d'un corps amélioré ne laisse, en effet, que peu de place pour la reproduction. Le corps s'ouvre en même temps qu'il se renferme sur les désirs d'un seul individu qui se contente pleinement de lui-même. Stelarc relie sexualité et technologie à travers une vision performative du corps :

« Il ne s'agit plus de continuer à perpétuer l'espèce humaine par la REPRODUCTION, mais d'améliorer les relations sexuelles homme-femme par une interface homme-machine. LE CORPS EST OBSOLÈTE. »<sup>393</sup>

Il parle ici de l'amélioration des relations sexuelles entre homme et femme, tandis que, plus haut, il évoquait leur standardisation. Son discours n'est pas très explicite sur ce point. Évoque-t-il la virtualisation du sexe en parlant d'« interface homme-machine » ? Et serait-il pour lui une amélioration en même temps qu'une standardisation ? L'artiste refuse donc la reproduction humaine mais pas la sexualité, qu'il associe apparemment à une interface homme-machine. Ce qui tend à montrer qu'il lie les relations sexuelles à la technologie. Il évite également, par ce biais, de penser les échanges trop intimes entre humains, dont la technologie permettrait de le « soulager ».

Cette posture prolonge son leitmotiv « Le corps est obsolète », qui s'écrivait déjà en rouge au centre de la page d'accueil de l'ancienne version de son site Internet. Stelarc s'en servait alors comme d'une phrase-clé, une phrase-choc. Cela devenait presque un argument en soi, qui lui permettait de montrer ses performances « prothétiques » comme une évidente conclusion à son raisonnement technophile. Il formule, à sa façon, une conception du corps sexué, en développant son postulat d'un corps obsolescent face aux capacités d'analyse et de traitement de l'information des machines. L'utilisation du terme « obsolescence » tend cependant à disparaître de ses derniers

---

<sup>392</sup> ATLAN, Henri, « L'utérus artificiel – enjeux pour le différence des sexes. Entretien avec Susann Heenen-Wolff », HEENEN-WOLF, Susann, VANDENDORPE, Florence (dir.), *Différences des sexes et vies sexuelles aujourd'hui*, op.cit., p.210

<sup>393</sup> « Earlier Statements », *Stelarc.org*, op.cit.

textes, dans lesquels il insiste plutôt sur les possibilités d'un corps humain hybridé. Cela ne signifie pas qu'il revienne sur l'idée d'obsolescence du corps, mais plutôt qu'il s'appuie sur une autre forme de technologie, la bioinformatique, pour imaginer un humain éthéré :

« Il n'est plus question de perpétuer l'espèce par la reproduction, mais de renforcer l'individu en le remodelant... Il n'y a plus de sens à voir le corps comme le lieu du psychisme ou du social ; il faut plutôt l'envisager comme une structure à contrôler, à modifier... La technologie miniaturisée et bio-compatible s'installe dans le corps... C'est un des événements les plus importants dans l'histoire humaine... »<sup>394</sup>

Il reprend ici, en partie, les éléments de la citation précédente mais en insistant sur la prolongation de la vie contre l'idée de reproduction. La peur de la mort ressurgit à travers la perception du sexe.

Donner la vie c'est aussi accepter la mort. L'artiste a écrit plusieurs textes récemment dans lesquels il compare le corps à la chimère, au zombie, et au cyborg, pour illustrer la difficulté à distinguer la vie de la mort. Il donne alors l'exemple d'un homme stérile dont les cellules de peau sont recodées en cellules de sperme. L'impossibilité à procréer est contournée. Elle est même reconfigurée, car les cellules de peau d'une femme peuvent être également recodées en cellules de sperme<sup>395</sup>. La distinction entre le soi et le non-soi devient alors difficile à définir. Il semble que l'artiste veuille souligner la multiplication des formes de procréation assistée, qui finit par brouiller la signification de la procréation. La difficulté à distinguer la vie et la mort ressurgit avec la difficulté à distinguer procréation et création artificielle. Stelarc se concentre sur un renouvellement technique de l'être humain, qui implique une dissolution progressive des frontières entre les différents états du corps humain (naissance, vie, mort) :

« En conclusion le domaine du post-humain ne résiderait plus dans le domaine des corps et machines mais plutôt dans le domaine des entités opérationnelles, intelligentes, autonomes prolongées sur internet et les médias électroniques. Les corps et les machines sont pesants, ils fonctionnent en pesanteur avec du frottement et du poids. Les avatars fonctionnent sans heurt et à la vitesse de la lumière. Les images sont éternelles. Les avatars n'ont pas d'organes. »<sup>396</sup>

---

<sup>394</sup> Cité par David Le Breton, « Obsolescence du corps », *Le corps mutant, op.cit.*, p.19

<sup>395</sup> Texte apparaissant dans l'introduction du site Internet de l'artiste : STELARC, « Third hand / Third face : alternate architectures. », *Stelarc.org, op. cit.*

<sup>396</sup> STELARC, « THE CADAVER, THE COMATOSE & THE CHIMERA:ALTERNATE ANATOMICAL ARCHITECTURES », *Stelarc.org*. [En ligne]. URL : <http://stelarc.org/documents/StelarcLecture2009.pdf> [Je traduis]

Toute idée de sexualité ou de reproduction est absente. Il n'y plus de place pour la chair, qui s'est évanouie au profit d'une humanité hybridée avec l'informatique, s'épanouissant sous forme d'image. Il est difficile de savoir si la pensée de Stelarc serait soudainement d'ordre mystique avec l'utilisation du terme « avatar » qui renvoie en partie à la religion hindou. Il emprunte très sûrement au corps numérique des années 1990, souvent représenté en bleu<sup>397</sup> pour évoquer notamment la « vitesse de la lumière », ou plus simplement la rapidité de l'électricité. En écrivant que « les avatars n'ont pas d'organes », il souligne que cette métaphore lui permet de le défaire de son rôle possible de procréateur. L'humain ne se raccrocherait plus dans son imaginaire à un corps physique mais à un corps virtuel, dont les qualités seraient une régénération perpétuelle. En tout cas, il dit bien l'envie de se débarrasser de la pesanteur du corps et des machines actuelles.

Stelarc rejette les émotions dans ses performances, rejoignant en cela une posture cyborg. Dans ses textes, comme nous l'avons déjà évoqué, l'artiste parle de son corps à la troisième personne : « le corps » (*the body*). A propos de son engagement personnel dans les performances, Stelarc déclare :

« Je crois que ces performances doivent être faites avec une certaine indifférence – une indifférence qui vous autorise à rester ouvert aux possibilités plutôt que de faire en espérant quelque chose, qui mène à l'aboutissement et l'effondrement d'une expérience. »<sup>398</sup>

Selon lui, l'indifférence permet d'être plus à l'écoute du corps. Il expose un corps-machine, plus qu'un corps comme siège des émotions et des sensations. La conception que l'artiste a de son corps va dans ce sens : « Pour moi le corps est une structure impersonnelle, évolutive et objective. »<sup>399</sup> L'artiste n'appréhende pas son corps comme le lieu de sensations intimes mais comme une machine, biologique malgré tout. L'ensemble de son discours est ainsi tourné vers un imaginaire corporel, qui aurait abandonné le sexe et la procréation naturelle pour se tourner vers un « chant des hybrides »<sup>400</sup>, sorte de chant des sirènes, privilégiant une désincarnation de l'humain. L'hybridation semble la conséquence et la solution pour un corps-objet qui s'auto-régénère. Qu'est-

---

<sup>397</sup> Voir le développement du sociologue Antonio Casilli sur la représentation visuelle des avatars : CASILLI, Antonio, « Les avatars bleus », *op.cit.*, p. 183-209

<sup>398</sup> SMITH, Marquard, *Stelarc : the Monograph*, Cambridge, MIT Press, 2005, p. 222 [Je traduis]

<sup>399</sup> ATZORI, Paolo, WOOLFORD, Kirk, « Extended-body : Interview with Stelarc », *C-Theory*, *op.cit.* [Je traduis]

<sup>400</sup> Titre d'un texte écrit par Stelarc. Voir note 364.

ce qui peut pousser l'humain à rêver de vivre virtuellement sa sexualité, et à refuser la reproduction, comme Stelarc ?

Dans les pays nordiques et en Amérique du Nord, certains comportements sont proscrits s'ils mettent en jeu un aspect sexuel. Le harcèlement sexuel est pris très au sérieux : il ne faut pas de réflexion ambiguë, de geste trop affectueux, ou porter une tenue trop légère dans le cadre professionnel. En Amérique du Nord, il n'est pas rare que les maillots de bain deux pièces soient interdits, ou déconseillés, pour les femmes, y compris dans les piscines des particuliers, car cela peut être vu par les voisins. La « libération » sexuelle des années 1960 semble loin. Il semble que la séduction ou la rencontre sexuelle soient soumises à une codification sociale empêchant toute spontanéité. La cybersexualité, qui se développe particulièrement aux Etats-Unis<sup>401</sup>, s'appuie sur cette culture et sur la recherche d'efficacité évoquée par Stelarc. David Le Breton relève qu'un des chantres de la révolution sexuelle, Timothy Leary, a changé de point de vue sur la question de la sexualité :

« Même Timothy Leary, autrefois très impliqué dans le mouvement américain de libération sexuelle, pense que « pour de nombreuses personnes, le cybersexe – le fait d'utiliser un téléphone ou un PC pour stimuler le cerveau – est bien plus pratique que de courir dans tous les sens comme un robot excité, de se dépêtrer des vêtements qu'il faut enlever et remettre, de partager son lit avec des étrangers ». Le puritanisme se conjugue au mythe de la santé parfaite. »<sup>402</sup>

Cela rejoint les propos de Leary cités plus hauts<sup>403</sup>. Il décrit le sexe comme une perte de temps, quelque chose de compliqué, de lourd, tandis que la cybersexualité permettrait d'avoir une activité sexuelle de façon « pratique ». On retrouve l'idée de légèreté dont parle Stelarc à propos des avatars. La cybersexualité est un moyen de changer ses sensations grâce à des stimuli informatiques (qui ne sont pas sans faire penser aux drogues dont Leary a largement fait usage), sans s'embarrasser des contingences des relations humaines. Le critique Maxence Grugier, en s'interrogeant sur les bouleversements humains qu'entraînent les imaginaires technophiles, aborde la question de la sexualité face à la figure du cyborg :

---

<sup>401</sup> WHITEHEAD, Neil L., « Le cybersexe : pornographie, prostitution, et imagination culturelle sur Internet », *op.cit.*, p.137-152

<sup>402</sup> LE BRETON, David, « La sexualité en l'absence du corps de l'autre : la cybersexualité », *op.cit.*, p.34

<sup>403</sup> Voir note 302.

« En développant une nouvelle image du corps, les perspectives du cyborg influent forcément sur la sexualité puisqu'elles créent ainsi de nouvelles interactions avec l'extérieur. Les sensations passent outre les barrières du corps humain pour devenir quasi-infinies. »<sup>404</sup>

L'imaginaire du cyborg est très fort et fausse, petit à petit, les réalités sexuelles en induisant certains comportements via la cyberculture. Les interactions sont uniquement de l'ordre de la virtualité dans une perspective cyborg et annulent progressivement toute possibilité de rapport physique entre deux personnes. L'idée est que la virtualité via l'ordinateur offre potentiellement d'autres perceptions aux humains, qui sollicitent plus le cerveau et moins la peau. On retrouve, à nouveau, le parallèle avec les sensations que proposent les drogues. Le même fantasme régit donc le monde de la drogue et le monde virtuel : ouvrir sur un monde aux sensations « quasi-infinies ».

A un moindre niveau, dans notre quotidien, l'introduction de sollicitations quasi-ininterrompues, par l'intermédiaire de l'ordinateur ou du téléphone mobile, modifie notre perception de l'espace et du temps. Les correspondants ont en commun de partager un espace-temps qui est physiquement indéterminé. Les notions d'intérieur/extérieur, de dedans/dehors, d'humain/non humain, deviennent très relatives. Dans cet environnement, Xavier Lambert, maître de conférences en arts plastiques, parle de dissolution de l'humain :

« Le dépassement de l'humain s'inscrit, dans le concept de post-humain, au moins dans une double articulation, celle de la dilution du concept d'humain dans les systèmes qui l'englobent de façon subsumante, et celle d'une hybridation organique ou génétique par les technologies qui sont issues de la pensée systémique. »<sup>405</sup>

Le discours de Stelarc abordait déjà cet aspect. On retrouve les deux axes de pensée des plus fervents technophiles : hybridation technologique et dissolution de l'humain. L'hybridation se retrouve dans l'utilisation de technologies pour étendre les capacités humaines. La dissolution de l'humain apparaît dans la dissolution des frontières de l'humain : difficulté à distinguer vie et mort

---

<sup>404</sup> GRUGIER, Maxence, « L'utopie cyborg. Réinvention de l'humain dans un futur sur-technologique », *revue Quasimodo*, n°7, « Modifications corporelles », printemps 2003, p.234

<sup>405</sup> LAMBERT, Xavier, « Introduction », *Entrelacs*, HS, « Le post-humain et les enjeux du sujet », 2012. [En ligne]. Mis en ligne le 01/08/2012. URL : <http://entrelacs.revues.org/284>. Consulté le 22/06/2013

(zombie), humain et non-humain (chimère), réalité et virtualité (comas)<sup>406</sup>. L'imaginaire sexuel est modifié par l'introduction d'un imaginaire technologique, comme la possibilité de faire appel à la reproduction médicalement assistée ou la cybersexualité. D'autres formes de sexualité semblent donc voir le jour comme certaines œuvres d'artistes touchés par ces questions le laissent penser, et qui vont donc retenir ici notre attention.

## **b) L'incroyable plasticité de la sexualité virtuelle et de la reproduction artificielle**

La série intitulée *Plasmorphica* (1997) du collectif d'artistes Aziz+Cucher sont de petits objets de couleur chair, aux contours ronds, et dont les extrémités fines sont finies par des prises Pêritel (**ill.8**). Ces simulacres charnus, incomplets, sont en fait des modules qui peuvent "s'accoupler" ensemble par le système de prise, renvoyant à l'univers informatique. Ces petites sculptures sont agencées dans une installation qui prend l'espace d'une salle (**ill.9**). Ils sont présentés verticalement, le long de poteaux, et accrochés à hauteur d'homme et jusqu'au sol. Les fils ressemblent à des cordons ombilicaux, se tortillant hors de ces similis bouts de chairs aux formes parfois phalliques. Leur forme rappelle le godemichet, phallus artificiel ou prothèse sexuelle. Pour Elsa Dorlin, le godemichet, assimilé à la prothèse technologique, ne vient pas tant remplacer un manque que souligner la transformation et la réinvention d'« une "nouvelle condition naturelle" »<sup>407</sup>. Le sexe masculin simulé n'est plus le symbole phallogénique mais amorce une pensée sexuelle détachée de l'idée de procréation :

« Le gode permet ainsi de modifier la géographie érogène du corps, en la détachant de sa référence phallogénique : il peut se placer dans la main, sur le pubis, mais aussi sur la jambe, le bras. Cette prolifération possible de suppléments pénétrants signale une « mutation biologique » et permet un nouveau « récit technologique qui ne se laisse pas lire comme une transgression de genre » (Jeanne E. Hamming, 2001). »<sup>408</sup>

La lecture du godemichet est faite à la lumière du pouvoir politique de la technologie, qui ne doit pas rester entre les mains des hommes pour les féministes technophiles comme Donna Haraway.

---

<sup>406</sup> Voir notamment STELARC, «THE CADAVER, THE COMATOSE & THE CHIMERA:ALTERNATE ANATOMICAL ARCHITECTURES », *op.cit.*

<sup>407</sup> PRECIADO, Beatriz, *Manifeste contra-sexuel*, Paris, Balland, 2000, p. 120

<sup>408</sup> *Ibid.*

Cet objet devient le symbole d'un partage du corps (corps individuel, corps social, corps politique), et de ses enjeux (comme force créatrice et procréatrice notamment), transcendant les genres. La série d'Aziz+Cucher est une vision de la sexualité prothétique et sans fluide, sans contamination possible, connectée, auto-générative finalement. Cette sexualité n'est pas procréatrice mais elle est créatrice de formes (tout comme chez Matthew Barney).

Les photographies de ces sculptures artistes sont intitulées *Still-Life*, nature morte en français. Pris sur fond blanc, baignant dans une lumière blanche, ces objets sont des ersatz de corps déformé, amputés, qui ressemblent à des morceaux de chair conservés. Ils ne sont pas animés, ils semblent attendre d'être activés. On retrouve ainsi les idées évoquées plus haut par Stelarc sur la difficulté à délimiter la mort, l'humain, et la réalité. L'hybridation de ces petits objets entraîne la dissolution des frontières entre corps et non-corps.

Deux ans après la création de ces œuvres, le film de science-fiction *eXistenZ* réalisé par David Cronenberg sortait sur les écrans. Dans cette fiction, les protagonistes jouent à un jeu vidéo à l'aide d'un système de *plug in* corporel, qui rappelle les formes des *Plasmorphica*. Un des protagonistes, Ted Pikul, commercial, assiste à la démonstration d'un nouveau jeu vidéo conçu par la star du jeu vidéo, Allegra Geller. Un fanatique de la Réalité, membre d'une secte, essaie de la tuer au cours de la présentation qui a lieu dans une église. Le lieu donne une dimension sacrée à la cérémonie de test du jeu (**ill.28**). Ted l'aide alors à s'enfuir. Allegra veut rapidement tester son jeu pour voir s'il n'a pas été détérioré lors de l'attaque. Elle insiste pour que Ted se fasse poser un bioport, nom du port posé sur l'humain pour se connecter au jeu. Après de nombreuses péripéties, on découvre que les deux protagonistes sont des joueurs qui testent un jeu qui s'appelle *TranCendenZ* conçu par un homme, sans que l'on arrive à savoir à l'issue du film si l'on est encore dans un monde virtuel ou dans la réalité.

Cronenberg a mis en place tout un vocabulaire qui souligne l'originalité des ces objets aux aspects biologiques. Le « bioport » est un trou en bas du dos sur lequel est raccordé le « biopod ». Cette sorte de joystick charnu, abritant le jeu, est alimentée grâce au flux vital. Le métabolisme corporel produit l'énergie nécessaire à son fonctionnement. Le biopod a des formes évoquant des seins et un sexe féminin, et semble recouvert d'une peau humaine. Ces éléments rappellent visuellement les objets charnus d'Aziz+Cucher. Par exemple, au début du film, une scène montre les joueurs reliés entre eux par les cordons branchés à leur biopod et à celui d'Allegra, qui contient le logiciel du jeu. La séquence rappelle que, dans leur installation *Plasmorphica*, Aziz+Cucher ont relié les objets

entre eux. EXistenZ un jeu en réseau où tous les éléments matériels semblent être des prolongements du corps humain ; les fils ressemblent à des cordons ombilicaux, tout comme dans les objets d'Aziz+Cucher. Plus loin, on voit le téléphone de Ted qui est une excroissance charnue et rose, rappelant également les œuvres du duo d'artistes.

Mais alors que *Plasmorphica* est un ensemble non sollicité, non touché par le public, le film de Cronenberg active la plasticité des éléments du jeu jusqu'à donner le sentiment qu'ils sont vivants, et potentiellement sexuels. L'hybridation du corps avec un élément extérieur, qui fait naître un monde virtuel, n'évacue pas la tension sexuelle mais la dévie. Le sexe est vécu de façon fantasmée et associé à une violence physique. Lorsqu'Allegra caresse le biopod, elle le fait avec sensualité. Elle prend une pose lascive lorsqu'elle se met à jouer, faisant naître une forme d'érotisation du jeu dont les outils deviennent des objets de plaisir interactifs. Mais ces échanges impliquent un danger que l'on découvre vite. Allegra a peur que le jeu soit contaminé et Ted refuse au départ le biopod car il a peur de la « pénétration chirurgicale ». On retrouve là une peur du virus, de la contamination, qui rappelle l'épidémie de sida, sans compter les nombreuses allusions à la pénétration et au sexe. Une autre sexualité voit alors le jour, aveugle, muette, autonome, et discrète, destiné au simple plaisir de son destinataire, et d'un hygiénisme parfait.

Le biopod résulte de la manipulation génétique d'un amphibien. Le réel est fuit grâce à des transformations biologiques. On retrouve un imaginaire empreint des évolutions biotechnologiques, avec une « ferme », où sont créés les biopods. Elle ressemble plus à une usine secrète militaro-industriel qu'à une ferme agricole ou aquacole. A cela se mêle l'imaginaire informatique, dans lequel le corps réel n'est jamais aussi bien que plongé dans l'irréel ; en même temps, il ne saurait se passer des êtres vivants comme le montrent les noms des accessoires du jeu vidéo, commençant tous par « bio ». Le jeu vidéo est utilisé comme métaphore d'un possible téléchargement de soi dans un ailleurs où les conséquences, notamment les contaminations, n'existent pas puisque tout y est virtuel, y compris la sexualité.

Mais l'humain ne se limite pas à manipuler sa propre reproduction et son réel, il modifie également son environnement, avec toute la facilité à laquelle les biotechnologies l'autorisent. Faisant fi d'une hétérogénéité introduite par une reproduction sexuée, l'humain force la nature et introduit lui-même la différence sans attendre des croisements hasardeux. Les modifications génétiques sur les plantes et animaux ne nécessitent plus qu'il y ait reproduction. Comment les œuvres rendent-elles compte d'une pensée d'hybridation prenant le pas sur la place de la sexualité ?



Entre 2003 et 2008, Eduardo Kac a créé une installation intitulée *Natural History of the Enigma* (*Histoire Naturelle de l'Enigme*). Elle comprend une œuvre centrale, une plante qui n'existe pas dans la nature, appelée *Edunia*. Cette fleur rose, veinée, est un produit de la biologie moléculaire (ill.56). C'est un nouveau type de pétunia dans lequel est introduit un gène de l'artiste. Ce gène, séquence d'ADN, a été isolé et séquencé à partir du sang de l'artiste. Il produit une protéine uniquement dans le réseau veineux de la fleur. *Natural History of the Enigma* joue sur la couleur rouge, symbolisant l'aspect humain de la plante :

« Le résultat de cette manipulation moléculaire est une plante qui crée l'image du sang humain coulant dans les veines d'une fleur, donc un nouvel être qui est à la fois fleur et humain. »<sup>409</sup>

Concrètement, cette plante serait le résultat de la combinaison d'ADN végétal et humain. Elle reflète le souhait de l'artiste de montrer la « contiguïté de la vie entre les espèces ». Le gène humain sélectionné sert normalement à identifier les corps étrangers. Ici, il est détourné et permet d'intégrer un élément humain dans la fleur. L'œuvre est la démonstration, selon le discours artistique, de notre proximité véritable avec les singes, les animaux en général et les autres formes de vie, que la fleur symboliserait de façon frappante. On pourrait même comprendre cela comme une prise de position contre la technologie et les machines si la position de l'artiste sur la question n'était pas si ambiguë. D'un point de vue strictement plastique, la fleur n'évoque en rien tout cela puisque sa forme est semblable aux autres fleurs (notamment à d'autres pétunias roses veinés). D'ailleurs, l'apport d'ADN n'est pas exprimé par la plante – d'où le subterfuge consistant à faire ressortir la couleur rouge du végétal. L'artiste a aussi mis au point des graines d'*Edunia* qu'il vend dans de petits sachets, ce sont des « clones » de la fleur exposée. L'artiste tente donc une hybridation humain-végétal afin, non pas de refuser la procréation, mais, de montrer la proximité génétique entre l'ensemble des êtres vivants. Habituellement, les organismes génétiquement modifiés, comme cette fleur, sont stériles. Cela permet d'éviter qu'elles se reproduisent dans la nature. L'hybridation fait donc naître hypothétiquement la stérilité, et ce n'est pas le refus de procréer qui engendre l'hybridation.

Cette hybridation n'a plastiquement que peu d'intérêt. Elle sert, cependant, une réflexion de l'artiste sur sa responsabilité, et celle de l'humain en général, face aux nouvelles formes de vie qu'il

---

<sup>409</sup> KAC, Eduardo, « NATURAL HISTORY OF THE ENIGMA », [www.ekac.org](http://www.ekac.org), [En ligne], URL : <http://www.ekac.org/nat.hist.enig.french.html>. Consulté le 26/07/2013

crée. Eduardo Kac s'est fait photgraphier en train d'arroser cette plante (ill.56), de la même façon qu'il s'est fait photgraphier avec la lapine Alba (*GFP Bunny*) et a communiqué avec cette image (ill.54). Il maintient donc à chaque fois une posture attentive vis-à-vis des animaux ou plantes qu'il "met au monde". Le philosophe Thierry Hoquet fait remonter à plus longtemps la responsabilité humaine vis-à-vis de son environnement :

« Au XVIIIe siècle, Buffon déjà disait que le blé et le chien sont nos créations. Les animaux de boucherie sont pour nous des modules externes de fabrication de nutriments. Ils ont été sélectionnés à partir d'un substrat organique, mais la nature ne les fait pas et ils ne se maintiendraient pas sans notre constante attention. »<sup>410</sup>

Il ajoute qu'il y a donc une évolution simultanée, une « co-évolution », qui implique que l'humain ait des devoirs vis-à-vis de ces êtres vivants qu'il a fait exister. Pour Thierry Hoquet, l'humain vit avec la technique, quelle qu'elle soit. Mais il doit, par contre, prendre soin de ce qu'il maintient volontairement, ou des entités qu'il crée (à l'inverse du Frankenstein de Mary Shelley). C'est également ce qui intéresse Eduardo Kac dans ses œuvres. C'est moins la création d'une chose transgénique qui l'intéresse que son rôle social. Dans son œuvre *GFP Bunny*, Eduardo Kac met en scène la venue d'un lapin fluorescent :

« En tant qu'artiste transgénique, je ne cherche pas à créer des objets génétiques mais à inventer des sujets sociaux transgéniques. En d'autres termes, ce qui est important, c'est le processus totalement intégré de la création du lapin, son introduction au monde et le fait de lui procurer un environnement aimant, sécurisant et nourricier dans lequel Alba puisse se développer harmonieusement. Ce processus intégré est important parce qu'il place le génie génétique dans un contexte social dans lequel la relation entre sphères privées et publiques est négociée. »<sup>411</sup>

C'est finalement un lapin, et non un chien comme le souhaitait initialement l'artiste, qui a été retenu pour cette œuvre. Le lapin est un modèle de laboratoire, contrairement au chien. On imagine pourtant bien l'impact social qu'un chien fluorescent aurait eu. Que l'humain s'appuie sur son environnement et le domestique n'est pas nouveau, mais, aujourd'hui, on voit qu'il y a de moins en moins de place pour le hasard, avec le contrôle de la reproduction, et donc des espèces.

---

<sup>410</sup> HOQUET, Thierry, « Entretien avec Thierry Hoquet à propos de Cyborg Philosophie : penser contre les dualismes », *Cahiers philosophiques*, n°133, 2013/2, p.124. [En ligne]. URL : <http://www.cairn.info/revue-cahiers-philosophiques-2013-2-page-118.htm>. Consulté le 30/08/2013

<sup>411</sup> KAC, Eduardo, « Lapin PVF », *www.ekac.org*, [En ligne], URL : <http://www.ekac.org/lapinpvf.html>, consulté le 17/10/2010

Le lapin sert dans les laboratoires comme outil pour la recherche humaine, la fluorescence des cellules permet aux chercheurs de les suivre visuellement, sans dommage sur l'organisme. Le lapin, contrairement au chien, a différents rôles : il peut être utilisé comme modèle de laboratoire, comme nourriture, ou comme animal de compagnie. C'est aussi un animal sauvage, mais, en tant que tel, il ne sert pas les intérêts humains. Dans ses trois fonctions principales, il est susceptible de faire l'objet d'une reproduction contrôlée. En tant qu'animal de laboratoire, cela permet de contrôler que l'animal est sain, comme animal de compagnie, cela autorise certaines fantaisies esthétiques et un calibrage, et, enfin, comme nourriture, cela permet d'assurer un certain rendement. La procréation est alors complètement maîtrisée par l'humain, rendant la comparaison cartésienne entre animal et machine de plus en plus opérante. La sexualité naturelle des animaux et des plantes n'est pas empêchée, elle est réduite. Dès que les animaux et les plantes entrent dans la sphère économique humaine, leur reproduction fait l'objet d'une grande attention. L'humain préfère les manipulations génétiques favorisant des hybridations productrices plutôt que la procréation naturelle des plantes et animaux dont il a besoin.

L'imaginaire technophile et la technologie envahissent l'intimité. Les questions liées au sexe affectent essentiellement les humains, dans la mesure où ils vont investir psychologiquement le sujet. Chez les humains, une partie de la sexualité liée à la reproduction ne concerne, pour l'heure, que les femmes. La question de l'identité est donc centrale lorsque l'on parle de sexe. Donna Haraway a proposé une figure asexuée, le cyborg, pour mettre fin aux problèmes de genre et questionner ainsi la répartition des pouvoirs entre homme et femme. Les technologies, comme le suggèrent certains mouvements féministes, seraient-elles un nouveau joug pour la femme, et une concurrence pour son pouvoir de procréation ? L'humain peut désormais se recréer selon ses désirs, grâce à la chirurgie. Le travail d'ORLAN, notamment ses opérations chirurgicales-performances, apporte des éléments de réflexion sur ce point. Mais en faisant cela, il en vient à se comparer à une machine, que l'on peut reconfigurer. Si cela n'est pas nouveau, il est désormais possible de transformer ces pensées en actes. Cette hybridité homme/machine, rêvée par certains, modifie la place du sexe. Le cybersexe invite l'homme à vivre virtuellement sa sexualité, en toute sécurité. Le traumatisme du VIH, visible dans les œuvres d'Art Orienté objet, ou d'Aziz+Cucher, alimente le fantasme d'une sexualité dénuée de fluides, hygiénique. L'absence d'échange pousse alors à penser l'hybridation comme une solution à la mort. L'enfantement n'apparaît plus que comme un amas sanglant de chair et une souffrance, tandis que l'hybridation permet d'imaginer une auto-régénération. L'exposition du corps comme œuvre d'art tend à montrer la généralisation de la

perception du corps comme objet. Que vaut le corps humain « naturel » à l'heure des biotechnologies ? Les actes artistiques référant à la prostitution se sont multipliés ces dernières années. Pousser le corps dans ses retranchements, montrer l'humain jusque dans son humiliation (la question se pose pour Tim Steiner), est-ce pour mieux nous suggérer combien le monde virtuel est accueillant ?

Le rapprochement métaphorique entre création/procréation/production/reproduction, permet de montrer que les moyens de duplication des machines alimente l'idée d'une procréation entièrement mécanisée. Les œuvres étudiées proposent des formes qui viennent interroger cette superposition de sens entre le vocabulaire sexuel et le monde industriel, mécanisé. Cette interrogation sur les modalités futures, et en cours, du sexe et de la sexualité, intéresse certains artistes comme Stelarc. Tous les inconvénients des relations humaines sont soulignés pour justifier une interface homme-machine, supposée apporter un épanouissement sexuel. Le film *eXistenZ* en montre les limites, avec les risques de confusion entre réalité et monde virtuel. Les œuvres que nous avons abordées soulignent toutes la même chose : contrôler le sexe, c'est contrôler la vie, et la mort. L'enjeu de ce thème n'est donc pas anodin. Souligner l'importance des hybridations, et des flux, dans ces œuvres va nous autoriser une lecture à plusieurs niveaux.

### **III. L'HYBRIDATION. ENJEUX DE CONTACT ET DE FORME**

## A. Hybridation de la matière : réfléchir aux mondes possibles

Nous l'avons vu, les différentes parties de ce travail s'appuient sur les caractéristiques principales de ce qui qualifie la vie : la présence d'un être chimique composé de molécules complexes (vie et mort), la reproduction avec variation (sexualité), et l'interaction avec le milieu (flux). Dans un travail comme celui-ci où les interactions entre art et science sont importantes, cette dernière partie est donc fondamentale. L'idée d'interaction avec le milieu, d'échange de flux, est abordée de façon extensive à travers le terme d'hybridation. L'hybridation est un terme très utilisé aujourd'hui qui reflète, à l'heure de la mondialisation, les croisements que génère la facilité à communiquer, à circuler et à intervenir sur la vie. Refusant une culture monolithique, des identités définies, des dualismes considérés comme simplistes, un vocabulaire émerge dans les arts plastiques qui emprunte certains termes à l'anthropologie : hybridation, flux, métissage, créolisation, syncrétisme, etc. C'est ce que rappelle l'historien et anthropologue Laurier Turgeon :

« Ce goût nouveau pour l'hétérogène s'exprime dans la cuisine, mais aussi dans l'art et la littérature. Les artistes et les œuvres métissés sont vénérés par les critiques et les amateurs d'art, tant en Amérique du Nord et en Australie qu'en Europe. Plusieurs grandes expositions internationales d'art contemporain ont exploité le thème du métissage ces dernières années — « Partage d'exotismes » à la Biennale de Lyon en 2000, « Plateau d'humanité » à la Biennale de Venise en 2001 et surtout « Documenta 11 », cette manifestation quinquennale majeure d'art contemporain, qui a eu lieu à Kassel (Allemagne) en 2002. »<sup>412</sup>

Cependant l'hybridation ne s'arrête pas à cette hybridation culturelle ou identitaire, nous l'entendrons dans ses aspects biologiques et matériels également. L'hétérogène, ce qui est composite, disparate, paraît peu intéressant car le terme souligne trop l'absence d'unité tandis celui d'hybride paraît plus approprié. Il désigne, entre autres, le croisement animal ou végétal :

« l'*hybride* se dit « d'un individu provenant du croisement de variétés, de races, d'espèces différentes », se définit comme « composé de deux éléments de nature

---

<sup>412</sup> TURGEON, Laurier, « Les mots pour dire les métissages : jeux et enjeux d'un lexique », *Revue germanique internationale*, n°21, 2004. [En ligne]. Mis en ligne 19/09/2011. URL : <http://rgi.revues.org/996>. Consulté le 11/09/2013

différente anormalement réunis ; participant de deux ou plusieurs ensembles, genres, styles. »»<sup>413</sup>

Son application s'est largement étendue. Le mot permet d'évoquer la création d'un seul objet à partir d'éléments hétérogènes. Noëlle Batt, professeur de littérature, propose alors la définition suivante pour le champ artistique : « [...] nous appellerons œuvres hybrides celles qui invitent à opérer une « transaction » entre des éléments ressentis d'emblée comme hétérogènes. »<sup>414</sup> L'hybridité est donc le résultat d'une analyse permettant d'appréhender l'objet sous un nouvel angle qui n'appartient à aucun des éléments qui l'a fait naître. C'est dans la phase d'analyse et de réception que le concept de flux, cette « quantité (pouvant être formée d'éléments aussi hétéroclites, et parfois abstraits, que l'information, l'air, l'eau, ou encore la parole) qui se caractérise par la notion de mouvement »<sup>415</sup>, apparaît intéressant à développer pour appréhender ces œuvres hybrides.

Le phénomène d'intensification de l'hybridation, lié au développement des technologies, est déjà visible dans les arts. Il nous permettra de voir l'impact d'un monde en train de repousser ses frontières sur tous les plans : hybridation des matières, hybridation des pratiques, et finalement gestion de ses forces sensibles, énergétiques, et sémantiques. Le monde change, les frontières, les sciences, l'économie, l'habitat, la mort, l'art, changent : « Tout change aujourd'hui [...] »<sup>416</sup>, écrit Michel Serres. Dans quel(s) monde(s) peut-on alors se projeter ? Il s'agit de se pencher sur une pensée artistique qui s'est construite à partir des années 1960, sentant ce changement, pressentant ce bouleversement technologique, et qui fait s'interroger Michel Serres après cette première affirmation : « Où habiterons-nous ? Avec qui vivrons-nous ? Comment gagner notre vie ? Où émigrer ? Que savoir, qu'apprendre, qu'enseigner, que faire ? Comment donc se comporter ? »<sup>417</sup>. Remonter un peu en arrière permet de s'apercevoir que l'hybridation entre art et technologie, qui retient notre attention, permet de voir le monde comme une surface de projection de croyances ou d'idéologies souvent anciennes et revisitées à la lueur des nouveautés. Comme poursuit Michel Serres : « Tout change mais rien ne change », avant d'ajouter finalement : « Rien ne change mais tout change ». Les mondes, anciens et nouveaux, se superposent. A quelles visions artistiques du

---

<sup>413</sup> BATT, Noëlle, « Que peut la science pour l'art ? De la saisie du différentiel dans la pensée de l'art », *L'Art et l'Hybride*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2001, p.74

<sup>414</sup> *Ibid.*

<sup>415</sup> GERVAIS, Bertrand, GUILLET, Anaïs, « Go with the flow », « Dossier thématique : le flux », *NT2*. [En ligne]. Mis en ligne août 2009. URL : <http://nt2.uqam.ca/fr/dossiers-thematiques/le-flux>. Consulté le 28/06/2012

<sup>416</sup> SERRES, Michel, *Atlas*, Paris, Flammarion, 1996 [1994], p.11

<sup>417</sup> *Ibid.*

monde se confronte l'utilisation de matière biotechnologique ? La matière technologique revêt une forte symbolique pour les artistes qui s'en servent afin de donner un point de vue critique sur le monde qui les entoure. Comment l'imbrication entre matériel vivant et matériel technologique modifie-t-elle les pratiques artistiques ? Comment penser les flux technologiques dans l'appréhension formelle des œuvres ? Mais avant cela, il nous faudra comprendre l'évolution progressive qui a amené l'art et ses conjonctures à intégrer si fortement les sciences et leurs certitudes<sup>418</sup> et à quelles fins. Imaginer et inventer le futur est une spécificité humaine qui produit « l'image sans cesse modifiée du possible » par un « mélange subtil de croyance, de savoir et d'imagination »<sup>419</sup>. Il est important pour cela de voir de plus près les modes de collaborations entre scientifiques et artistes. L'utilisation de biotechnologies dans l'œuvre peut-elle être prise comme mesure de leur impact dans la société ?

## 1. L'art rattrape la science

### 1.1. Le tournant des années 1960 : utopie d'un nouveau monde et d'un nouvel humain

Aucun artiste du corpus ne s'en tient à des questions purement formelles dans leurs œuvres, ils ont tous une opinion sur l'impact social des technologies qu'ils utilisent. Leur emploi semble aller de paire avec des revendications sociales, plus ou moins clairement énoncées, plus ou moins assumées. C'est pourquoi, il est intéressant de se pencher d'abord sur la politisation et l'engagement social des artistes qui les précèdent (ou dont ils font partie). Le conservateur Maurice Fréchuret en a donné un aperçu lors de l'exposition du Musée d'art contemporain de Bordeaux consacrée à l'art des années 1970 :

---

<sup>418</sup> Lors d'un échange télévisé, Claude Lévi-Strauss fait remarquer à François Jacob à quel point les sciences humaines se sentent écrasées par le sentiment qu'il y a de « vraies sciences », qui arrivent à des certitudes (alors opposées aux conjonctures des sciences humaines). « La logique du vivant. François Jacob *rencontre* Claude Lévi-Strauss », « Un certain regard », *ORTF*, diffusé le 9 janvier 1972. [En ligne]. URL : <http://www.ina.fr/video/CPF86655639>. Consulté le 28/06/2013

<sup>419</sup> JACOB, François, *Le jeu des possibles. Essai sur la diversité du vivant*, Paris, Fayard, 1981, p.10



« Elles [les années 1970] conservent les marques puissantes de l'insoumission et du refus. La contestation aimable et fleurie en laquelle la génération précédente trouva en partie son identité se transforma à ce moment en critiques plus radicales. Héritières des mouvements d'idées qui depuis le siècle passé ne cessèrent de se poser comme rebelles, les années 70 poursuivirent à leur façon la lutte contre ce qui fut appelé de manière générique le système, regroupant les éléments d'une réalité tant sociale, politique, économique que culturelle. »<sup>420</sup>

L'environnement devient un élément des œuvres pour les artistes qui prennent autour d'eux leur inspiration. Le corps social, le corps humain, l'environnement urbain alimentent les réflexions sur le lien entre vie et art.

#### **a) Au croisement des influences hippies, artistiques et scientifiques : un drôle de melting-pot**

Ce phénomène a pris plusieurs formes, dont l'Actionnisme viennois en est une expression particulièrement violente. L'artiste Otto Muehl (1925-2013) a fait partie de ce mouvement qui s'est constitué en 1961. On peut voir dans les actes de ses membres, souvent extrêmes, une volonté de purification et de critique, appelant de ses vœux un nouveau « corps social », débarrassé des idéologies nazies et des pensées conservatrices. En 1970, Otto Muehl a prolongé ses actions artistiques par la fondation, à Vienne, d'une communauté humaine aux objectifs utopiques et controversés :

« Otto Muehl a créé dans les dernières années de l'Actionnisme Viennois, en 1970 exactement, une communauté inspirée des thèses de Freud, Reich et Marx. Elle était fondée sur des principes de libre sexualité et de propriété collective. Personne ne devait appartenir à personne, et pas question que les femmes soient dépendantes des hommes, financièrement, intellectuellement, ou sexuellement. Une grande aventure en somme, mais risquée. Peu l'ont tentée. Les hippies ont essayé, mais ce fut une débâcle. La communauté créée par Otto Muehl dura tout de même 20 ans, et enregistra jusqu' à 350 membres. »<sup>421</sup>

---

<sup>420</sup> FRECHURET, Maurice (dir.), *Les années 70 : l'art en cause*, catalogue d'exposition [capc Musée d'art contemporain de Bordeaux, 18 octobre 2002-19 janvier 2003], Bordeaux, capc Musée d'art contemporain de Bordeaux, Réunion des musées nationaux, 2002, p.15

<sup>421</sup> « Otto Muehl et l'actionnisme viennois. Entretien entre Danièle Roussel et Thierry Laurent », *Visuelimage.com*. [En ligne]. Mis en ligne le 16/11/2003. URL : <http://www.visuelimage.com/ch/muehl/muehl.htm>. Consulté le 12/10/2012

Cette communauté, appelée « communauté de la Praterstrasse », se situait dans la mouvance hippie. Beaucoup d'Américains ont fait le même choix à cette époque : « Au début des années soixante-dix, 750 000 américains partent vivre dans des communautés, exilés dans les forêts californiennes ou les déserts du Nouveau-Mexique. »<sup>422</sup> Otto Muehl espérait y jeter les bases d'une société alternative. La communauté déménage en 1972 dans le Burgenland, près du lac de Neusiedl, dans une propriété achetée pour cela, le Friedrichshof. La communauté se structure sur le projet « Friedrichshof » qui défend certaines idées comme l'indépendance des femmes, la libre sexualité, l'éducation collective des enfants, mais aussi la propriété commune. Le problème est que les règles autorisées dans cette organisation n'étaient pas en accord avec les lois (concernant les relations sexuelles entre mineurs et majeurs et l'usage de stupéfiants). En 1991, l'artiste est condamné à faire sept ans de prison, les dissensions au sein de la communauté avaient mis un terme à cette vie collective la même année.

Muehl a ensuite reconstitué une communauté plus petite au Portugal. Il a écrit un texte décrivant la communauté idéale suite à la première expérience communautaire de 1970 à 1990 : « Art-Life-Algarve est un centre de recherche culturel, sur la base d'une structure familiale élargie, qui, dans le cadre d'une expérience réelle de vie commune, pratique une recherche concernant les besoins et les relations entre les êtres humains. »<sup>423</sup> Dans cette proposition, la communauté n'accueille pas plus de quatorze à vingt personnes pour permettre une communication entre ses membres (la première communauté avait accueilli jusqu'à sept cents membres selon ses archives<sup>424</sup>). Et le texte reprend ce même désir, cette utopie qui traverse tout l'art du XX<sup>ème</sup> siècle, de construire une vie sur le mode d'une œuvre d'art : « Art Life Laboratoire - nous parlons d'art direct- devrait être un encouragement à chacun pour faire de sa vie une œuvre d'art. »<sup>425</sup>. Dans ce modèle de société, l'enfant serait sensibilisé aux domaines artistiques, mais il n'y est pas fait mention de culture scientifique. Il semble que les sciences soient trop compromises pour symboliser un modèle de société renouvelé : « Le mouvement de révolte des années soixante a souvent été décrit comme

---

<sup>422</sup> CARDON, Dominique, « Préface. Les origines hippies de la révolution digitale », TURNER, Fred, *Aux sources de l'utopie numériques. De la contre-culture à la cyberculture : Stewart Brand, un homme d'influence*, Caen, C&F éditions, 2012, p.17

<sup>423</sup> MUEHL, Otto, « Artlife, première expérience de 1970 à 1990 », *Archives Otto Muehl*, [En ligne], URL : <http://www.archivsmuehl.org/artlfr.html>, consulté le 17/08/2013

<sup>424</sup> « Biographie Otto Muehl », *Archives Otto Muehl*, *Ibid.*

<sup>425</sup> *Ibid.*

hostile aux technologies rationalisatrices, centralisées et militaires des années cinquante. »<sup>426</sup>  
Cependant, la variété des positions de la contre-culture américaine à l'égard des technologies, et leur évolution dans les années 1970, amène à nuancer cette position. On retrouve, dans la démarche initiale de Muehl, la recherche d'un nouveau modèle social évoqué dans le Manifeste de l'art corporel de François Pluchart :

« Ainsi, pour la première fois dans l'histoire occidentale une attitude de pensée ne veut pas être une tendance ouverte, mais au contraire fermée sur ses impératifs comme une communauté dont la seule raison d'être est d'accueillir des novices qui chanteront à leur tour le prochain avènement d'un nouvel homme en train de construire une société enfin libre et harmonieuse débarrassée des fausses morales des dictateurs en tous genres, des idéologies répressives et des censeurs, c'est-à-dire des flics. »<sup>427</sup>

Le nouvel homme souhaité ici n'est pas particulièrement bien défini. Il relève d'une rhétorique consistant à refuser l'ordre conservateur en place, et fait ainsi écho aux préoccupations politiques de nombreux artistes. L'humain, son corps, son environnement, n'échappent pas à l'emprise sociale, quelle qu'en soit la finalité.

A cette même époque, l'introduction en Occident des philosophies orientales se retrouve dans l'utilisation de nouveaux termes et de nouvelles pratiques, telles que la méditation et le yoga. La recherche de la Voie, du budô, et la philosophie orientale plus généralement, sont découvertes par certains artistes comme Yves Klein en France, et semblent intéresser les cercles artistiques. Dans son ouvrage *La société des clones à l'ère de la reproduction multimédia*, Isabelle Rieusset-Lemarié revient la notion d'avatar, très utilisée dans le langage informatique. Celle-ci rappelle le sens originel du mot, qui désigne l'incarnation de Visnu dans la religion hindouiste, lors d'une intervention destructrice pour rétablir l'ordre. Ce mot servirait à combler une lacune de langage occidentale pour désigner le support de la réincarnation d'un être. Cependant, selon le sociologue Antonio Casilli, cette origine du mot en informatique a été inventée après coup par les concepteurs d'un forum en ligne de San Francisco, appelé CommuniTree. Le mot « avatar » viendrait du nom d'un jeu de rôle en ligne des années 1970, qui a des liens avec l'université de l'Illinois, dont ni le récit ni le contexte de création n'évoque un quelconque mysticisme oriental. Impossible de savoir si

---

<sup>426</sup> CARDON, Dominique, « Préface. Les origines hippies de la révolution digitale », TURNER, Fred, *Aux sources de l'utopie numériques, op.cit.*, p.15-16

<sup>427</sup> PLUCHART, François, « Manifeste de l'art corporel », in *L'art au corps : le corps exposé de Man Ray à nos jours*, *op.cit.*, p.474

l'invention du terme a été détournée consciemment ou non dans les années 1980 par CommuniTree mais cette version a très bien servi la soif de mysticisme des inventeurs de la Toile :

« L'avatar bleu, chimère d'un corps virtuel régénéré par les nouvelles technologies, rejoint alors la cohorte des êtres divins à la peau similairement bleue, dont les religions du Proche- à l'Extrême-Orient pullulent : la trinité hindoue Brahma/ Vishnu/Shiva, le héros illuminé Krishna, le dieu japonais Tsuki-Yomi présidant aux questions de santé, Nut, la déesse égyptienne du Firmament, le dieu chinois Lei Kung protégeant contre malheurs et injustices, etc. Afin de légitimer le corps futur, la cyberculture a idéalisé un imaginaire ancestral aussi exotique qu'approximatif, où chamanisme, hindouisme et ésotérisme s'entremêlent. »<sup>428</sup>

Cette idée de réincarnation, combinée à celle d'un nouveau monde, né de l'intervention de l'avatar de Visnu, a séduit de nombreux mouvements et sectes, dès les années 1970 :

« Marilyn Ferguson, pionnière du New Age aux USA, dans les années soixante-dix, parle de « mouvement qui n'a pas de nom », de « douce conspiration d'enfants du Verseau » aspirant à sortir d'un âge néfaste pour pénétrer dans un « millenium d'amour et de lumière ». (...) Avec d'autres nombreux théoriciens, elle prédit une Civilisation Planétaire Idéale qui résulterait des transformations profondes de l'homme et de la société. »<sup>429</sup>

Ce melting-pot d'influences de différentes croyances (indienne, thibétaine,...) et influences (écologique, politique, ...) a séduit de nombreuses personnes déçues par le non-aboutissement des utopies du mouvement hippie. Dans certaines déclarations de personnalités importantes du mouvement, comme le penseur Alan Watts, se retrouvent des éléments communs au discours de François Pluchart sur l'art corporel :

« Par ses mœurs, par sa manière de vivre, la civilisation occidentale nous impose jusqu'à l'excès un perpétuel bon sens, elle interdit l'existence dans notre vie d'un coin réservé à l'art de la pure déraison. Notre jeu n'est jamais jeu véritable, car il est presque toujours rationalisé.<sup>430</sup> »

---

<sup>428</sup> CASILLI, Antonio, « Les avatars bleus. Autour de trois stratégies d'emprunt culturel au cœur de la cyberculture », *op.cit.*

<sup>429</sup> « Nouvel Age : vers l'âge d'or ? », *Bulletin de liaison du CCMM*, juin 1992. [En ligne], URL : <http://www.info-sectes.org/newage/nouvel-age.htm>. Consulté le 09/08/2010

<sup>430</sup> WATTS, Alan, *Joyeuse cosmologie*, Paris, Fayard, 1972, p.129 cité dans MONNEYRON, Frédéric, XIBERRAS, Martine, *Le monde hippie. De l'imaginaire psychédélique à la révolution informatique*, *op.cit.*, p.21

Il dénonce une jeunesse opprimée, brimée, malgré la promesse de prospérité. La guerre froide, notamment la Guerre du Vietnam, sont des sujets de contestations fortes aux Etats-Unis. Prônant la liberté sexuelle et l'usage des drogues comme moyen d'élargir la conscience, les hippies sont persuadés que l'humanité va entrer dans une nouvelle ère, celle du Verseau, correspondant à une nouvelle phase astrologique. L'idée de communauté sans barrières de race, de genre, ou de milieu social est au cœur du mouvement. La vie communautaire proche de la nature prônée par les hippies les amène à s'intéresser à l'Orient et aux « cultures indigènes comme celle des Indiens d'Amérique du Nord qui [les] fascinent en raison de leur vie sauvage et de leur chamanisme.<sup>431</sup> ».

Se développent également dans les années 1960 et 1970 des démarches artistiques qui ont en commun de s'intéresser à la signification du vivant face à l'évolution des mœurs et des technologies, mais dont les objectifs diffèrent. Les œuvres produites reflètent alors une vision, une utopie, une croyance ou des envies sur une société à venir. Si l'humain est central dans la réflexion artistique, un intérêt pour les végétaux et les animaux vivants apparaît dans certaines œuvres. Le vivant devient un élément de l'œuvre, au même titre que la toile, la glaise, ou la photographie. Encore vierge de manipulation complexe, l'humain, l'animal, et la plante sont un médium artistique nouveau. Ils vont de paire avec une nouvelle conception de l'art qui tente un rapprochement 'physique' avec la vie. D'un côté, le corps humain comme médium artistique centre la réflexion sur l'homme, non sans critiques, et permet de prendre le pouls des transformations sociales. De l'autre, l'utilisation de plantes ou d'animaux dans l'œuvre montre la réévaluation de la valeur accordée à ces 'choses', tout autant pertinent pour mesurer l'anthropocentrisme et les risques qui y sont liés. Certains artistes se sont ainsi penchés sur les modalités de répartition des équilibres du vivant et la possibilité de dessiner un nouveau monde, défendant une vision politique le plus souvent.

## **b) Glissement de Joseph Beuys aux précurseurs d'Internet**

Joseph Beuys fait partie des artistes qui ont eu le plus d'écho sur les générations d'artistes suivantes. Cet artiste a déjà été cité, et retient encore notre attention ici, car il aborde précisément les thèmes de la mort et les modes d'interaction possibles avec son environnement. Dans l'action *Coyote, I like America and America likes me*, présentée en mai 1974 à la galerie René Block, à

---

<sup>431</sup> *Ibid.*, p. 25

New York, Joseph Beuys a partagé une pièce fermée avec un coyote pendant une semaine (ill.20). Beuys avait déjà introduit des animaux dans certaines œuvres précédentes, notamment *Comment expliquer les tableaux à un lièvre mort*, qui a été analysée plus tôt. Le choix du coyote s'explique dans la continuité de ses conférences, appelées *Plan d'énergie pour l'homme de l'Occident*, et données l'année précédente lors d'un voyage aux Etats-Unis. Ce plan, émis sous forme de conférence, avait comme point de départ la nature spirituelle de l'être humain, capable selon l'artiste « d'embrasser toutes les énergies invisibles avec lesquelles il a perdu contact et qui lui sont devenues étrangères »<sup>432</sup> pour créer des énergies nouvelles. Florence de Mèredieu note, à propos de la notion de « sculpture sociale » créée par Beuys, que le champ d'intervention de l'artiste n'est pas seulement plastique. Il invite à une réflexion plus large :

« La notion de « sculpture sociale » montre assez que c'est l'homme qui est désormais à sculpter et à façonner, l'homme en son entier, les processus idéaux s'ajoutant et se combinant aux processus matériels sans qu'il soit finalement possible de les démêler. Les actions de Beuys ont ainsi pour objectif la métamorphose, à une échelle planétaire et cosmique, du corps social, politique, animal et humain. »<sup>433</sup>

On retrouve, dans ce développement, l'idée de modelage de la nature, un désir qui exprime un besoin à la fois collectif et individuel de renaissance du corps, corps collectif et corps individuel. Dans cette pensée, l'humain puise dans les ressources naturelles pour penser de nouvelles formes.

Dans *Coyote, I like America and America likes me*, chaque élément a une signification. Le coyote a été choisi pour son importance dans la culture des Indiens d'Amérique (les *Native Americans*), minorité avec laquelle les Blancs américains ont un traumatisme selon Joseph Beuys<sup>434</sup>. Les couvertures de feutre, la canne, la lampe torche, font partie de la mythologie personnelle de l'artiste. Le *Wall Street Journal* sur lequel urine le coyote serait, assez littéralement, une critique sur la mentalité du capitalisme à l'américaine. La démarche "spirituelle" de Joseph Beuys s'appuie sur une lecture symbolique des éléments qu'il agence, lecture qui fait appel à la sensibilité et à la croyance :

---

<sup>432</sup> *Ibid.*, p.8

<sup>433</sup> MÈREDIEU, Florence de, *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne*, op.cit., p.155

<sup>434</sup> « Je crois que j'ai touché du doigt le point névralgique psychologique du système entier des énergies américaines : le trauma du conflit de l'Américain avec l'Indien, avec l'homme à la peau rouge », TISDALL, Caroline, *Joseph Beuys : Coyote*, op.cit., p. 12

« La rencontre de Beuys avec le coyote – leur échange de territoire, ce partage de paille et de feutre - ouvre la voie : éclaireur, conducteur comme certains de ses matériaux de prédilection, Beuys dit à la fois *je précède* et *suivez-moi*. Le berger emmène les disciples en un lieu qu'il est seul à connaître – promesse d'un état supérieur ; il est homme à la recherche d'un chemin, un chemin qui soit plus large que lui : il ouvre un passage. »<sup>435</sup>

On retrouve ici l'artiste-chaman qu'incarne parfaitement Joseph Beuys. L'intérêt de cette œuvre réside dans une volonté de dépasser une vision centrée sur l'homme et de penser en termes d'énergies (ou de flux). Le dialogue établi avec le coyote permettrait ainsi de déplacer le passé conflictuel entre Américains et Indiens d'Amérique. Beuys utilise le coyote<sup>436</sup> comme moyen de mesurer la capacité de l'homme à écouter ses sens. Les objets fétiches de Beuys sont finalement comme des objets de culte créés pour un nouveau "Messie".

Ainsi, l'intérêt de Joseph Beuys pour le coyote est dans l'air du temps, de même que son *Plan d'énergie pour l'homme de l'Occident* - et ce d'autant que l'influence hippie américaine est apparue plus tard en Europe. Pas si loin des utopies du *New Age*, largement inspirées de celles du psychédélisme, et proche de questions écologiques et d'une vision économique alternative au capitalisme, l'homme nouveau que les hippies appelaient de leurs vœux va s'exprimer via le web et les nouvelles technologies. L'annonce de l'avènement d'un nouvel homme semble cependant compromise pour ceux qui se défient de la technologie :

« Aux antipode de toute morale, en fait de toute éducation humaniste, l'époque qui annonçait « l'avènement d'un nouvel homme en train de construire une société enfin libre et harmonieuse » (François Pluchart) semble révolue. L'homme nouveau n'aura pas lieu, puisque l'humanisme lui-même a pris congé, reprogrammé par une technologie qui tisse une nouvelle peau autant qu'un nouvel état de conscience. »<sup>437</sup>

---

<sup>435</sup> BORER, Alain, « Déploration de Joseph Beuys », , *Joseph Beuys, op.cit.*, p.23

<sup>436</sup> Le coyote est un animal à la signification symbolique riche, qui alimente les différentes lectures possibles de l'œuvre : « animal néfaste dans les légendes cosmogoniques, chez les Indiens de Californie où il entrave l'action des héros créateurs, dieu hurleur des mystères de la nuit pour les précolombiens, mauvais jumeau des Iroquois, qui l'opposent au renard argenté, c'est en ce sens bien compris que Jung, dans sa préface aux légendes des Indiens Pueblo, l'a appelé « l'archétype du filou » ; - mais un filou dont on a beaucoup à apprendre[...] », Alain Borer, « Déploration de Joseph Beuys », *Joseph Beuys, op.cit.*, p.27

<sup>437</sup> PERRIN, Franck, « Mutant body, le corps dans son champ élargi. Notes sur une connectique transformationnelle », *L'art au corps, op.cit.*, p.412

Pour les technophiles, l'informatique devient un royaume des possibles avec la multiplicité des identités virtuelles qu'il autorise et son énorme potentiel de développement. Cela ne prend peut-être pas la forme humaine imaginée, mais la révolution informatique semble bel et bien être le résultat de la confluence d'une poignée d'anciens hippies, de certains expérimentateurs de drogues, et de jeunes chercheurs ayant trouvé dans la Californie des années 1960 le dynamisme, les compétences, et le matériel nécessaire pour lancer cela :

« Non seulement personne ne niera que la contre-culture californienne des années 60 constitue l'origine principale de l'idéologie du *New Age*, mais certains, très tôt, font aussi dériver de l'expérimentation spirituelle et social du psychédélisme la révolution informatique dont la Silicon Valley est l'emblème.<sup>438</sup> »

L'idée de village planétaire, de réseaux, est reprise dans les années post-60 lors du développement de l'informatique<sup>439</sup>. Timothy Leary a écrit sur les liens entre l'utilisation de la drogue et les découvertes informatiques, résultat d'une volonté de communiquer avec l'autre sans barrière d'espace et ni temps :

« Je sais désormais que notre recherche avec les drogues psychédéliques et, en fait, la culture de la drogue en elle-même, annonçaient, ou préparaient, l'âge du micro-ordinateur. De fait, ce fut un brillant chercheur sur le LSD, John Lilly, qui en 1972 écrivit cet essai fondateur sur le cerveau comme système de l'enregistrement de l'information et de la connaissance : *Programming and Meta-Programming in the Human Bio-Cumputer*. »<sup>440</sup>

La tentation était déjà là d'assimiler le fonctionnement numérique au fonctionnement biologique. Les premiers réseaux électroniques se développent dans les années 1980 et sont théorisés par un universitaire américain qui souligne l'indépendance de la pensée qui est en train de se mettre en place, à l'initiative de la contre-culture américaine :

---

<sup>438</sup> MONNEYRON, Frédéric, XIBERRAS, Martine, *Le monde hippie. De l'imaginaire psychédélique à la révolution informatique*, op. cit., p. 133

<sup>439</sup> On retrouve notamment cette idée chez McLuhan qui parle de « village globale » dans son ouvrage *La galaxie Gutenberg* (1962). Sa théorie des médias conjugue son intérêt pour les « approches cybernétiques des médias de communication », du cybernéticien Norbert Wiener, et les « formes tribales d'organisation sociale ». Le « village global » rassemble l'humanité entière grâce au média électronique. Dans cette approche empreinte de cybernétique et de spiritualisme, l'humain et le monde sont liés par un même système nerveux qui est un réseau de signaux électroniques. Voir TURNER, Fred, *Aux sources de l'utopie numériques*, op.cit., p.106-107

<sup>440</sup> LEARY, Timothy, *Chaos and Cyberculture*, op.cit., p.42



« [...] sous le pseudonyme d'Hakim Bey, un universitaire californien [...] théorise ce qu'il appelle les « zones d'autonomie temporaires », TAZ selon leur acronyme anglais. La formule est appelée à un grand succès, parce qu'elle résumera bientôt parfaitement cette préhistoire de l'Internet où, pendant quelques années, un réseau sans publicité ni grands sites commerciaux, encore dans l'angle mort des pouvoirs a été le support d'une véritable culture politique alternative. »<sup>441</sup>

Sans qu'il y ait de liens directs avec les artistes évoqués, ces idées étaient dans l'air du temps et ont influencé certains artistes.

### c) Le triomphe des réalisations technologiques sur les utopies sociales

Lors d'une interview avec Jacques Donguy en 1995 sur une éventuelle influence du « yoga » dans ses *Suspensions* (1971-1989), Stelarc réfute toute influence spirituelle de ce genre :

« Les actions de se suspendre ne sont pas des manifestations de chamanisme, de conditionnement par le yoga ou de mise en harmonie du corps pour une sorte de quête transcendante ou spirituelle. [...] Ces performances sont simplement des actions artistiques, et il n'y a aucune préparation spéciale, aucune méditation, aucune médication... »<sup>442</sup>

Dans cette interview, la réponse de Stelarc conserve un intérêt par ce qu'elle révèle d'influences, assumées ou non. Elle montre bien que ces nouvelles « philosophies » étaient très présentes à l'époque (chamanisme, yoga, quête transcendante,...). Dans une autre interview au magazine électronique *C-Theory*, les auteurs de l'interview voyait un lien avec des rites anciens : « Les gens pensent tout de suite aux rites hindous, amérindiens, et autres quand ils voient vos suspensions. »<sup>443</sup>. L'artiste explique alors d'où vient sa pratique de suspension avec les crochets :

« C'est par les pratiques hindous d'Inde que j'ai eu connaissance de ça, mais il faut savoir que depuis 5 ans je faisais déjà des suspensions avec des cordes et des harnais, et beaucoup de technologie. »<sup>444</sup>

---

<sup>441</sup> CUSSET, François, *French Theory : Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux Etats-Unis*, Paris, La Découverte, 2003, p.264

<sup>442</sup> DONGUY, Jacques, « Le corps obsolète », *L'art au corps : le corps exposé de Man Ray à nos jours*, op. cit., p.215.

<sup>443</sup> *Ibid.*

<sup>444</sup> ATZORI, Paolo, WOOLFORD, Kirk, « Extended-body : Interview with Stelarc », *C-Theory*, op.cit. [Je traduis]

Si Stelarc n'est pas influencé spirituellement, les influences de cette époque ressortent malgré tout dans ses choix artistiques.

Nous avons vu déjà l'intention de Stelarc lorsqu'il réalise ces actions de se suspendre. Il veut montrer que les limites du corps et l'intérêt d'y associer des technologies. Robert Fleck note que le corps est associé depuis une quinzaine d'années à l'idée d'artifices technologiques :

« L'idée du corps comme dernier refuge de l'authenticité, cette idée-phare des années 60, semble avoir été remplacée dans l'imaginaire des années 90 par l'idée du corps comme support privilégié du faux, de l'artifice et du trucage qui dominent une société gouvernée par l'informatique, la génétique et l'industrie des images<sup>445</sup>. »

Stelarc a poursuivi son travail en le faisant évoluer avec la technologie informatique, robotique, et biomédicale. Il est toujours resté hors d'un mouvement artistique particulier, sans doute parce que son œuvre s'inscrivait d'abord dans un renouvellement de la pensée artistique du corps.

*The Third Hand Project*, le premier projet abouti de Stelarc avec une prothèse robotique, a été développé de 1976 à 1981 (parallèlement aux *Suspensions*). Il s'agit d'une main artificielle attachée au bras gauche de l'artiste (**ill.96**). David Le Breton la décrit en soulignant les qualités de cette prothèse :

« Dans *The Third Hand*, avec une main prothétique fabriquée au Japon, il multiplie l'efficacité corporelle en contrôlant une extension physique de soi par les signaux électriques des muscles abdominaux et de la jambe. La troisième main, loin d'être superflue, pince, saisit des objets, tourne sur elle-même. Elle est capable de "sentir" grâce à un système d'électrodes. »<sup>446</sup>

Le Breton montre l'utilité et l'efficacité de la main artificielle. La troisième main peut bouger indépendamment des deux autres grâce aux mouvements des muscles de la jambe et de l'abdomen de l'artiste. La contraction de ces muscles et les mouvements sont retransmis au bras artificiel sous formes de signaux électromagnétiques, ce qui explique pourquoi l'artiste a plein de fils sur le corps. La main développe aussi un sens du toucher rudimentaire. Cette prothèse entraîne une fragmentation partielle du corps avec la fragmentation des sensations et des mouvements. Chaque

---

<sup>445</sup> FLECK, Robert, « L'actionnisme viennois », *L'art au corps : le corps exposé de Man Ray à nos jours*, Paris, Réunion des musées nationaux - Musées de Marseille, 1996, p.75.

<sup>446</sup> LE BRETON, David, « Obsolescence contemporaine du corps », *op. cit.*

partie du corps a un rôle précis dans cette œuvre. Voici ce que dit Ollivier Dyens à propos du corps humain dans la culture post-numérique :

« Dans la culture post-numérique, le corps-canevas n'est pas celui du corps mystique, réceptacle, par la douleur, le jeûne, ou la prière, du divin (de la possibilité du divin) mais bien celui du corps surface sur lequel oubli et métamorphose se multiplient sans arrêt. Mais peut-être est-ce là le nouveau sacré ? Celui de la négation du temps, de l'organique, de la dégénérescence ; celui du triomphe de l'immatériel humain (et non plus du divin) ? <sup>447</sup> »

La culture post-numérique qu'évoque Ollivier Dyens dans cette citation correspond à une ère où le numérique serait totalement intégré, au point de ne plus le distinguer du biologique. L'auteur oppose, dans cet extrait, la croyance religieuse et la croyance numérique. L'une serait riche de son passé et d'une réflexion importante, tandis que l'autre se projetterait dans un futur immatériel, bille en tête. Mais c'est vite oublier que le corps n'est pas un support neutre, et, qu'en matière prospective, la croyance, qui ne se limite pas à la religion, a un rôle très important. L'idéal spirituel qui a présidé à la naissance de l'informatique le montre bien. Par ailleurs, les premiers utilisateurs de l'informatique ont soif de références intellectuelles. Deleuze, Guattari, Derrida, Baudrillard, Virilio les ont largement inspirés :

« Les textes français fournissent le moyen d'élucider grâce à *la théorie* un outil encore peu analysé. On va y puiser phrases ou concepts permettant de thématiser le réseau, d'en décrire les mécanismes, de montrer même que son fonctionnement serait comparable à celui de la pensée théorique française » <sup>448</sup>.

Les technophètes font une relecture de la théorie française à la lumière des innovations d'Internet. Le réseau est souvent appelé BwO Zone, BodywithoutOrgans Zone, le corps sans organe, en référence à Deleuze et Guattari. Mais cette pensée ne survit pas à l'idéologie du « libre accès ». Des politiques développées par les cybercultures alternatives, pendant la période pionnière, c'est celle des « libertariens civils (civil libertarians) » <sup>449</sup> qui va triompher avec l'idée du « libre accès ». C'est donc un modèle plus « envoûtée par la technologie » que par les questions sociales et politiques qui va marquer l'identité de l'Internet :

---

<sup>447</sup> DYENS, Ollivier, « Le corps numérisé. Chirurgie esthétique et chair sans mémoire », DAUBNER, Ernestine, POISSANT, Louise (sous la dir.), *Art et biotechnologies, op.cit.*, p.136

<sup>448</sup> CUSSET, François, *French Theory, op.cit.*, p.265

<sup>449</sup> *Ibid.*, p.267

« Inutile de penser de nouvelles utopies sociales, l'utopie technologique se chargerait de réaliser le changement. A la différence de l'utopie sociale, la techno-utopie a le mérite de toujours advenir. [...] La force de l'utopie technologique est de décharger l'utopie sociale de son fardeau, à savoir l'incertitude de son accomplissement. »<sup>450</sup>

Et la « création du mythe contemporain du cyborg »<sup>451</sup> semble incarner la fin d'un autre mythe, celui d'une humanité naturelle exclusive de toute technologie attachée, insérée ou virtuelle.

La révolution sexuelle, l'ère psychédélique, la période hippie, peu importe le nom que l'on donne à cette époque, a fait évoluer les mœurs, tout en pensant avoir échoué dans son utopie d'un nouvel homme et d'un monde ouvert sur les autres et sur la nature. Elle a cependant nourri une génération qui y a trouvé les idées pour construire un monde virtuel et un nouvel homme, cyberdépendant, et pourtant d'une certaine manière plus libre que jamais. Mais, les aspirations humaines, qui font si vite évoluer la science, reposent surtout des croyances, qui continuent d'alimenter l'imaginaire scientifique, non loin d'un rêve d'apocalypse :

« Les élucubrations techno-transcendantalistes, parties des marges de la physique et de l'intelligence artificielle, empiètent sur le terrain des visionnaires New Age et de leur prophéties millénaristes, qui de leur côté parlent un langage au goût du jour, empruntant à la science-fiction. L'héritier naturel de Timothy Leary, le philosophe « cyberdélique » Terence McKenna, a conçu un logiciel intitulé *Timeware Zero* qui illustre sa vision de la fin de l'Histoire – le 12 décembre 2012, pour être exact -, avec l'arrivée de l'ineffable *mysterium tremendum*, qu'il appelle « l'objet transcendantal de la fin des temps. »<sup>452</sup>

Le rêve d'un nouveau monde et d'un nouvel homme ne semble pas avoir totalement trouvé son modèle dans le monde actuel. Les projections les plus farfelues mélangent visions bibliques et aspirations technologiques. Mais se retrouvent là le terreau d'un imaginaire qui s'étend jusque dans les œuvres comme l'illustrent celles de Stelarc. Si son discours ne prend pas des accents apocalyptiques, il utilise des termes empreints d'une forme d'irrationalité : « zombie », « chimère », « mort-vivant »<sup>453</sup>. Cela alimente l'idée que la technologie s'ancre d'abord dans certaines idées plus anciennes, créant une nouvelle couche qui vient se superposer à des couches

---

<sup>450</sup> MUSSO, Pierre, « De la socio-utopie à la techno-utopie », *Le monde diplomatique*, « Le temps des utopies », n°112, août-septembre 2010

<sup>451</sup> GRUGIER, Maxence, « L'utopie cyborg. Réinvention de l'humain dans un futur sur-technologique », *op.cit.*, p.223

<sup>452</sup> DERY, Mark, *Vitesse virtuelle : la cyberculture aujourd'hui*, Paris, Abbeville, p.19

<sup>453</sup> STELARC, « ZOMBIES & CYBORGS: The Cadaver, the Comatose & the Chimera », *www.stelarg.org*, *op.cit.*

plus anciennes. La matière vivante manipulée alimente tous les fantasmes mais la peur de la mort ressort à nouveau à travers ces évolutions technologiques qui ne font que rapprocher l'homme de son rêve d'immortalité et semble l'effrayer simultanément.

## **1.2 Les technologies comme matière artistique et source d'inspiration**

L'apparition de la science cybernétique à la toute fin des années 1940 a été très importante car son élaboration est très liée à l'observation du comportement humain. Cette science du contrôle des systèmes, fondée par Norbert Wiener en 1948, s'appuie en effet sur les mécanismes de causalités circulaires, et notamment sur le concept de rétroaction ou *feedback*. C'est l'action en retour d'un effet que l'on a soi-même causé et qui permet de le réguler. La théorie de l'information à laquelle participe la cybernétique a permis de penser les systèmes organisés en terme de message et de régulation par rétroaction, comme l'explique le biologiste François Jacob (1920-2013) : « En fin de compte, tout système organisé peut s'analyser par référence à deux concepts : celui du message et celui de régulation par rétroaction »<sup>454</sup>. Ces éléments de pensée ne sont pas détachés de la biologie dont ils s'inspirent. Constatant l'importance de la cybernétique dans l'appréhension du monde contemporain, les artistes se sont penchés sur ce phénomène dans les années 1960 et après. Ces artistes ont donc progressivement rapproché éléments vivants et technologie dans leurs œuvres. Certains artistes de notre corpus ont prolongé cet intérêt en se penchant sur l'idée de boucle de rétroactivité de façon plus symbolique. Que produit l'appropriation d'une pensée scientifique par la sphère artistique ?

### **a) L'art s'intéresse à la science. Le détournement des théories**

Les questions artistiques que pose l'utilisation partielle de la théorie de la cybernétique dans les œuvres ne sont pas si éloignées des questionnements artistiques que l'on retrouve aujourd'hui dans le mouvement bio-art. L'émergence de théories scientifiques importantes dans les années 1960 apporte des éléments de réflexions très intéressants pour les artistes. Ceux-ci souhaitent

---

<sup>454</sup> JACOB, François, *La Logique du vivant, op.cit.*, p. 271

pouvoir réagir aux avancées scientifiques et s'en inspirent. Le détournement des théories scientifiques permet aux artistes de s'impliquer dans une montée en puissance de la science au sein de la société. Cela leur permet de proposer un regard critique, positif ou négatif, sur ce qu'ils ressentent comme un enjeu majeur de la société de demain.

Qu'ils soient affiliés à l'Arte Povera, au Land Art, à l'Art Conceptuel ou à un autre mouvement, un certain nombre d'artistes, après les années 1950, utilisent régulièrement des éléments vivants dans leurs œuvres. Ainsi, en 1969, l'artiste Jannis Kounellis montrait douze chevaux vivants, attachés aux murs de la Galleria Attico à Rome (*Sans titre*). Son approche est alors centrée sur la question du sens que l'humain donne à l'animal, et de la modification de sa perception en fonction de l'évolution de la société humaine et de ses connaissances. La même année, Hans Haacke présentait un cône de terre recouvert d'herbe (**ill.39**) qui ne doit sa survie qu'à une exposition à la lumière naturelle (*Grass Grows*, 1969). Son emplacement dans le musée ou la galerie détermine sa longévité. Une autre œuvre de 1967 s'en approche, *Grass Cube*, dans laquelle l'herbe pousse à plat sur un cube de plexiglas transparent (**ill.40**). D'autres artistes s'intéressent également aux processus biologiques et leurs plasticités.

C'est le cas de la démarche de Piotr Kowalski (1927-2004) qui qualifie ses œuvres de « machines »<sup>455</sup>. Son intérêt scientifique est visible à travers toute son œuvre. Cet artiste a été architecte, avant de se consacrer à la sculpture dans les années 1950 en France. Il a aussi été assistant d'enseignement et de recherche, et artiste en résidence, entre 1978 et 1985, au *Center for Advanced Visual Studies* du *Massachusetts Institute of Technology*. En 1967, la même année de création que *Grass Cube* d'Hans Haacke, il crée, non sans une certaine ironie, une œuvre intitulée *Dressage d'un cône* (**ill.58**). De l'herbe est « semée sur un plateau circulaire soumis à une giration permanente », elle ne pousse plus verticalement mais en formant un cône :

« L'effet de la force centrifuge en s'ajoutant à celui de la force gravitationnelle donne une force composée de plus en plus inclinée à mesure que l'on s'éloigne du centre du plateau. La pièce consistant dans la présentation de plusieurs plateaux à des stades d'évolution différents, le regardeur se trouve confronté à une forme qui littéralement prend forme sous ses yeux. »<sup>456</sup>

---

<sup>455</sup> BAILLY, Jean-Christophe, *Piotr Kowalski*, Editions Hazan, Paris, 1988, p.14

<sup>456</sup> *Ibid.*, p.54

On retrouve, comme dans *Grass Grows* de Haacke, le cône de terre recouvert d'herbe. Dans cette œuvre de Kowalski, il y en a cinq de petite dimension, présentés sur des plateaux côte-à-côte à différentes étapes de croissance. La présentation est similaire à celle de *Grass Cube* avec l'herbe posée sur un piédestal, volontairement surélevé et coupé de leur environnement naturel. Un triangle jaune apparaît derrière les cônes, juxtaposant l'idée de nature et de culture. La vie elle-même prend une forme géométrique selon les contraintes que crée son environnement ou les humains. Les mathématiques servent à modeler la nature et l'on obtient ainsi des formes non naturelles grâce à un système qui crée une forme sans que l'artiste ait à intervenir. La forme finale dépend donc du système mécanique créé pour faire le cône. Le triangle, en arrière-plan, finit de suggérer la forme à lire.

Les œuvres de Haacke à partir de plantes ont majoritairement été réalisées entre 1967 et 1972, dans la même période que ses œuvres impliquant des animaux vivants. Son intérêt pour le vivant est très lié aux évolutions que connaissent alors les différentes disciplines scientifiques et à l'incroyable plasticité du vivant, tout comme Kowalski :

« A la différence de Jannis Kounellis, qui en 1967 montrait des plantes dans une exposition collective de l'Arte Povera et en 1970 ses fameux chevaux à l'Attico Gallery, Rome [...], Haacke s'est concentré non pas sur le vivant lui-même, mais sur le processus de croissance. »<sup>457</sup>

L'utilisation des végétaux ou animaux permet aux artistes de mettre en évidence le processus de régulation biologique, et les interactions environnementales. Selon l'historien d'art Walter Grasskamp, Hans Haacke a anticipé les questions d'écologie et d'environnement dans ces œuvres (surtout celles autour des années 1970), mais il reflète aussi l'intérêt pour la cybernétique :

« Juste après le rêve de révolution, la cybernétique était le second modèle intellectuel qui forme la pensée de la fin des années 1960. Cela représentait un challenge énorme en architecture, musique, beaux-arts et littérature; des expositions comme 'The Machine at the End of the Mechanical Age' (The Museum of Modern Art, New York, 1968), 'Information' (The Museum of Modern Art, New York, 1970), 'New Alchemy : Elements, Systems and Forces' (Art Gallery of Ontario, Toronto, 1969), 'Software' (Jewish Museum, New York, 1970, curated by Jack Burnham) and 'Arte de Sistemas' (Museo de Arte Moderno, Buenos Aires (1971) prouvait l'impact de la cybernétique en art contemporain.»<sup>458</sup>

---

<sup>457</sup> GRASSKAMP, Walter, « Real Time : The Work of Hans Haacke », GRASSKAMP, Walter, NESBIT, Molly, BIRD, Jon, *Hans Haacke*, Londres, Phaidon, 2004, p.42

<sup>458</sup> *Ibid.*

Si, à première vue, le lien avec la cybernétique n'est pas évident chez Haacke, c'est parce qu'il n'applique pas toujours le concept. Il interroge les liens entre gouvernant et gouverné (éléments clé de la cybernétique<sup>459</sup>), et questionne ainsi la façon dont l'homme utilise le vivant. Loin d'être optimiste sur les apports de la cybernétique, Haacke est méfiant sur la façon dont elle peut être manipulée à des fins martiales – la Guerre du Vietnam en est un exemple.

En 1969, l'artiste montre à Toronto *Chickens Hatching*, une œuvre réalisée avec des œufs de poule, placés dans de petits incubateurs pour accélérer l'éclosion (ill.41). Le processus d'éclosion est contrôlé artificiellement avec un système de thermostat et de lampe. On retrouve là l'intérêt de Haacke pour le processus biologique. Cette écloserie miniature est un système autorégulé par un thermostat et utilise le processus cybernétique, même si cela n'est pas nécessairement visible et compréhensible pour le public. L'année suivante, Haacke imagine une installation avec un oiseau parleur pour une exposition au Musée Guggenheim de New York, *Norbert : 'All systems go.'* (1970-1971). Le prénom Norbert dans le titre renvoie ironiquement au cybernéticien Norbert Wiener. Cette exposition a finalement été annulée par le musée et l'œuvre jamais réalisée. L'oiseau en cage, dressé par l'artiste, devait répéter selon son bon vouloir « All systems go. », montrant ainsi les limites de la cybernétique (ill.42). Avant ce projet, Hans Haacke avait créé plusieurs œuvres utilisant le principe cybernétique comme *Chickens Hatching* ou *Photoelectric Viewer-Controlled Coordinate System* (1968), dans laquelle des lumières éclairent une pièce vide ou s'éteignent en fonction des mouvements du public. Déjà, ces deux œuvres pouvaient être comprises comme des moyens de contrôle et de surveillance du vivant. Les artistes voyaient donc déjà à cette époque l'impact des technologies sur la définition du vivant. Ils ont fait évoluer leurs œuvres en fonction de ça, en intégrant des éléments vivants d'abord, puis des éléments vivants associés à une technologie (cybernétique dans ce cas, mais aussi informatique).

Concernant le rapport à la machine en général, le commissaire de l'exposition *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age* (1968-1969), Karl Pontus-Hulten, tente de donner un panorama des attitudes artistiques face à la machine :

---

<sup>459</sup> Le principe de la cybernétique s'intéresse aux systèmes autorégulés, en analysant surtout les relations entre les éléments d'un système. Il s'agit d'étudier les interactions entre systèmes gouvernants, qui contrôlent, et systèmes gouvernés, qui opèrent. Ces systèmes se régulent grâce au *feed-back*. La cybernétique sert à schématiser des relations parfois complexes. Elle a souvent été appliquée de façon extensive à tout système contenant un élément de contrôle et un élément opérationnel qui s'autorégule grâce à un processus de *feed-back*.



« Depuis l'âge mécanique et l'époque de la Révolution industrielle, certains ont vu les machines comme un moyen d'amener le progrès vers l'utopie ; les autres les ont craintes comme des ennemies et des destructrices potentielles des valeurs humanistes, menant seulement vers la destruction. Les artistes les plus importants de notre époque ont des positions envers la machine qui vont de l'idolâtrie à un profond pessimisme. »<sup>460</sup>

On voit que les problématiques liées à l'usage des technologies restent similaires. Les artistes ont une approche critique très variable des apports technologiques. Ils s'appuient cependant beaucoup sur les dernières théories scientifiques pour les investir à leur façon. Le critique d'art et professeur à Northwestern University, Jack Burnham a été un des porte-drapeaux les mieux identifiés d'un mouvement artistique américain, incarné par Cage et Rauschenberg, « s'orientant vers l'utilisation de technologies et l'adoption de la théorie de l'information »<sup>461</sup>. Sa théorie de l'esthétique des systèmes<sup>462</sup> est inspirée de la lecture de l'ouvrage *General Systems Theory* (1968) du biologiste Ludwig von Bertalanffy. Selon l'historien d'art Luke Skrebowski, « Burnham a prélevé dans la théorie des systèmes le fil directeur de sa tentative très large de développer une position adéquate pour une pratique émergente post-formaliste dont le travail d'Haacke était exemplaire. »<sup>463</sup>. Cette théorie a été adoptée un temps par Hans Haacke, puis a rapidement été mise de côté<sup>464</sup>. De nombreux modèles scientifiques, autres que la théorie des systèmes, ont influencé l'art de cette époque, comme les théories de Claude Shannon et de Warren Weaver sur la communication. Les

---

<sup>460</sup> On retrouve une formulation similaire dans l'introduction du catalogue de l'exposition en page 6.

PONTUS-HULTEN, Karl, « Introductory Panel - Wall Label », Dossier de presse de l'exposition *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age, 1968*, New York, MoMA, 1968. [En ligne]. URL : [http://www.moma.org/docs/press\\_archives/4149/releases/MOMA\\_1968\\_July-December\\_0081.pdf](http://www.moma.org/docs/press_archives/4149/releases/MOMA_1968_July-December_0081.pdf)?2010.Consulté le 17/08/2013. [Je traduis]

<sup>461</sup> TURNER, Fred, *Aux sources de l'utopie numériques*, op.cit., p.98, note 13

<sup>462</sup> BURNHAM, Jack, « Systems Esthetics », *Artforum*, Volume 7, n°1, septembre 1968, p.30-35. [En ligne], URL : [http://www.arts.ucsb.edu/faculty/jevbratt/readings/burnham\\_se.html](http://www.arts.ucsb.edu/faculty/jevbratt/readings/burnham_se.html). Consulté le 17/08/2013.

<sup>463</sup> SKREBOWSKI, Luke, « All Systems Go: Recovering Hans Haacke's Systems Art », *Grey Room*, n°30, Hiver 2008, p.60. [Je traduis].

<sup>464</sup> Les raisons du rejet de la théorie *a posteriori* sont ainsi expliquées par l'historien d'art Luke Skrebowski : « Déjà les enthousiastes de l'esthétique des systèmes (y compris Burnham lui-même) en était venu à rejeter la théorie aussi vite qu'ils l'avaient acceptée. En cela, l'œuvre d'Haacke peut être lue comme paradigmatique d'un mouvement historique plus large. La théorie des systèmes en est venue à être considérée inévitablement complice de ses applications militaires et industrielles et donc la rend illégitime pour un art opposé au commerce et à la guerre. » SKREBOWSKI, Luke, « All Systems Go: Recovering Jack Burnham's 'Systems Aesthetics' », *Tate Papers*, n°5, Printemps 2006. [En ligne]. Mis en ligne 01/04/2006. URL : <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7301>. Consulté le 26/08/2013. [Je traduis]

œuvres reflètent alors la volonté d'adapter les théories scientifiques au modèle artistique. Mais cela ne se fait pas sans quelques incompréhensions productives :

« Un des leçons qui se dessinent d'une étude de l'art des années 1960 et 1970 est que quand l'analyse des systèmes, la théorie de l'information et autres sont utilisés comme ressources pour faire de l'art, c'est généralement fait dans l'esprit d'une mauvaise interprétation productive. De façon similaire, de telles ressources intellectuelles ne peuvent pas être appliquées facilement à la pratique artistique pour acquérir une plus grande compréhension. »<sup>465</sup>

Comme le note également Luke Skrebowski, les emprunts à d'autres disciplines se font rarement sans glissement, formels, ou sémantiques, qui peuvent amener à des contre-sens productifs.

A la même époque, dans les années 1960, se développe ce que l'on appelle le *computer art*, l'art informatique, l'art électronique ou encore l'art numérique. Toutes ces appellations qualifient des emprunts à des disciplines et supports scientifiques différents, tout comme le bio-art. L'arrivée de l'ordinateur confirme la place première de la machine dans la vie humaine, objet dont les artistes ont bien compris qu'il avait une capacité de développement important :

« Cependant ce qui les distingue [les artistes de l'art technologique] des précédentes générations d'artistes qui utilisaient également des procédés technologiques (et dans certains cas, ce qui les sépare de leurs propres travaux antérieurs), c'est la prise de conscience de l'immense changement socioculturel lié au progrès technologique. »<sup>466</sup>

L'informatique ouvre la voie en mêlant le réel et le virtuel, la biologie, et l'outil numérique. La mécanique s'adjoint le numérique pour décupler son efficacité et ses champs d'actions. Dans l'ouvrage d'Edmond Couchot et de Norbert Hillaire sur l'art numérique, ceux-ci ont distingué différentes phases dans ces nouvelles créations artistiques : une production sur ordinateur plutôt inspirée par l'abstraction géométrique dans les années 1960 ; dans la décennie suivante, l'apparition de la micro-informatique permettant un élargissement de la pratique artistique sur ordinateur ; la réalité virtuelle dans les années 1980 et le développement du multimédia (combinaison de textes, images et sons sur un support numérique) dans les années 1990<sup>467</sup>. A la différence des époques précédentes, l'usage de ces machines informatiques implique très vite une majorité de gens au

---

<sup>465</sup> CORRIS, Michael, *Conceptual Art: Theory, Myth, and Practice*, Cambridge, 2004, p.197 cité dans *Ibid.*

<sup>466</sup> POPPER, Franck, *L'art à l'âge électronique*, Paris, Hazan, 1993, p.181

<sup>467</sup> COUCHOT, Edmond, HILLAIRE, Norbert, *L'art numérique*, p.37 et s.

quotidien. Aujourd'hui, la portabilité et l'usage facilités des objets technologiques, la rapidité et la facilité des déplacements et des communications, impliquent une grande complexité dans la programmation et la conception des outils qui n'ont pas découragé certains artistes qui se rendent compte de la dépendance envers ce tissu technologique quotidien.

Les artistes se penchent donc sur une matière première technologique abondante qui leur permet de proposer des formes artistiques inédites. Le corps humain et, plus incidemment le végétal et l'animal, retiennent particulièrement l'attention des artistes, qui se rendent bien compte que l'importance accordée à l'individu, aux plantes et aux bêtes va grandissante et accentue le contrôle du groupe social sur leur bien-être et santé. Comment les apports scientifiques fonctionnent-ils dans ces œuvres ? Quelles opinions cet usage révèle-t-il des théories scientifiques et des nouvelles technologies ?

#### **b) L'art s'intéresse à la science. Le détournement de la matière.**

Les artistes contemporains qui ont été choisis dans cette recherche utilisent les biotechnologies, mais aucun ne fait référence à une théorie scientifique. L'artiste Wim Delvoye a fait travailler une équipe d'ingénieurs sur une machine, qui, copiant le système digestif humain, produit des étrons (**ill.29**). *Cloaca* fait penser à un corps passé aux rayons X, dont il ne resterait que la masse fantomatique des os. Mais, ici, l'idée est poussée encore plus loin puisque les os, la structure même du corps, ont disparu. Il ne reste que ce qui est invisible ou presque à l'œil nu : les bactéries et autres enzymes. C'est une machine dans laquelle le vivant n'est présent que sous forme de bactéries, une forme de vie réduite. L'artiste réussit à recréer le fonctionnement de l'appareil digestif humain via une machine conçue en collaboration avec des chercheurs. Les aliments circulent pendant vingt-sept heures dans ce circuit digestif artificiel, maintenu à la température du corps humain. Tout cela est géré par ordinateur. Le système fonctionne sur le principe de la cybernétique, avec une autorégulation qui fait de la machine un élément autonome. Ces machines (*Cloaca* existe aujourd'hui en plusieurs exemplaires) ne sont pas à vendre. Seules les déjections sont scellées sous vide et vendues par correspondance. Cette réduction de l'être humain à sa fonction digestive met en lumière un fonctionnement organique jusque-là caché.

Lorsque l'une des machines est installée dans un espace d'exposition, un traiteur passe pour nourrir la machine. Pour *Cloaca New & Improved* présenté en 2007 au Casino à Luxembourg, un homme

en tablier et gant blancs alimentait, lors du vernissage, l'engin à produire des matières fécales. *Cloaca* oppose la complexité technologique à la banalité de sa production, la netteté et la transparence de son fonctionnement à l'odeur et à la vue des étrons. Les différents modèles de *Cloaca* n'ont pas la même apparence : *Cloaca Original* se compose de six cloches de verre reliées entre elles par des tubes, des tuyaux et des pompes (ill.30), *Cloaca Quattro* a l'air d'être constitué de deux machines à laver mises l'une au-dessus de l'autre, *Super Cloaca* ressemble à un camion citerne à lait, et *Cloaca Professional* est réalisé avec six grosses poches transparentes suspendues et reliées horizontalement. La plupart des machines permettent tout de même au public de voir le processus entier, jusqu'à la formation finale des excréments.

*Cloaca* est donc une machine qui a pour objet de produire des étrons, une sorte d'organe digestif hors du corps. Cette œuvre fait penser à la pièce radiophonique d'Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu* (1947). Souvent citée, cette pièce singulière rejetait le corps, ses organes, son fonctionnement, ressentis comme une prison :

« Si personne ne croit plus en dieu tout le monde croit de plus en plus dans l'homme. Or c'est l'homme qu'il faut maintenant se décider à émasculer.

- Comment cela ? Comment cela ? De quelque côté qu'on vous prenne vous êtes fou, mais fou à lier.

En le faisant passer une fois de plus mais la dernière sur la table d'autopsie pour lui refaire son anatomie. Je dis, pour lui refaire son anatomie. L'homme est malade parce qu'il est mal construit. Il faut se décider à le mettre à nu pour lui gratter cet animalcule qui le démange mortellement, dieu, et avec dieu ses organes. Car liez-moi si vous le voulez, mais il n'y a rien de plus inutile qu'un organe. Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté. »<sup>468</sup>

Ce sont justement ces automatismes, dont parle Artaud, que Wim Delvoye reconstitue avec *Cloaca*. Il y pointe du doigt l'abjection du corps, « ce sac d'ordure qui pend de la tête »<sup>469</sup> et le fameux « corps sans organe », idée largement reprise par les fêrus d'informatique. Ce n'est plus un homme sans organe qu'il propose, c'est un organe sans corps. Si la référence à Artaud n'est pas faite par l'artiste, celle-ci paraît intéressante pour comprendre comment on est passé en cinquante ans à une telle division du corps que reflète *Cloaca*. L'idée du corps sans organe d'Artaud a largement été

---

<sup>468</sup> ARTAUD, Antonin, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2004, p.1654

<sup>469</sup> *Ibid.*

reprise, ne serait-ce que par Deleuze et Guattari<sup>470</sup>, dont les idées ont été, à leur tour, récupérées par les pionniers de l'Internet pour lier théoriquement corps humain et corps virtuel.

*Cloaca*, sur un mode ironique, aborde les relations homme/machine et souligne la capacité technologique à reproduire le vivant. Les artistes arrivent à un stade où ils peuvent, avec certains moyens financiers, indéniablement, détourner des technologies bien plus complexes que les systèmes aperçus dans les années 1970. Que Wim Delvoye n'ait pas cherché à reproduire un semblant de corps humain pour abriter le fonctionnement de la digestion, tel un automate, permet de supposer que seule la machine l'intéressait. Il explique ainsi la naissance du projet :

« J'ai d'abord eu l'idée de faire une machine nulle, seule, avant de concevoir une machine à faire du caca. J'ai pensé aux *Temps modernes*, à Chaplin, à sa machine à manger, à cette fascination du début du XX<sup>e</sup> siècle pour la machine. »<sup>471</sup>

*Cloaca* serait, en quelque sorte, le pendant de la machine à manger des *Temps modernes*, avec le même côté “tarte à la crème”. Cette machine suggère un morcellement du corps. Elle rejoint l'utopie d'un corps sans organe, en imaginant une sorte de « délocalisation » des fonctions digestives, toujours à la merci du bon fonctionnement machinique : « *Cloaca* est un cyborg, une hybridation homme-machine qui symbolise la condition essentielle, biologique de l'homme : on mange, on est mangé »<sup>472</sup>. La machine fonctionne sans intervention de l'artiste. La seule maintenance systématique consiste à nourrir la “bête”, qui peut ainsi savamment digérer la nourriture sans autre objectif que de la transformer en déchet biologique. Cependant, il semble que l'aspect technologique ne l'intéresse pas en soi, comme le souligne Dan Cameron lors d'un échange avec l'artiste : « Vous avez toujours dit que cela [*Cloaca*] n'avait rien à voir avec la science, finalement vous retournez toujours à l'aspect esthétique de l'œuvre. »<sup>473</sup>. En effet, Wim Delvoye ne veut pas que ses œuvres puissent avoir une quelconque utilité.

---

<sup>470</sup> Concept développé notamment dans DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972 et *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

<sup>471</sup> BREERETTE, Geneviève, « Je cherche à donner une cotation à l'art », *Le Monde*, *op.cit.*

<sup>472</sup> JAMART, Christine, « Entretien avec Wim Delvoye », *DITS*, « L'hybride », n°1, septembre 2002, p. 63.

<sup>473</sup> Conversion qui a eu lieu le 25 janvier 2002 entre Wim Delvoye, le conservateur senior du New Museum (New York, USA) Dan Cameron, et le conservateur adjoint, Gerardo Mosquera.

CAMERON, Dan, MOSQUERA, Gerardo, DELVOYE, Wim, « Conversations with Artists Series : Wim Delvoye », 25 janvier 2002, New Museum, New York. [En ligne], URL : [http://www.wimdelvoye.be/images/catalog/image\\_1136.pdf](http://www.wimdelvoye.be/images/catalog/image_1136.pdf). Consulté le 24/04/2010. [Je traduis]

Si cette machine n'est d'aucune aide, elle dévoile tout de même une des activités quotidiennes de l'homme les moins valorisées, comme Piero Manzoni a pu le faire en 1961 avec *Merda d'artista* en se proposant de vendre ses propres excréments en conserve. Ces deux œuvres ont en commun également de jouer avec le principe du marché financier puisque le prix des *Merdes d'artiste* de Manzoni était indexé sur le cours de l'or, et Wim Delvoye a fait coter en bourse *Cloaca* (ill.37). Les liens entre les technologies et le monde financier sont à nouveau soulignés par un artiste. Les mêmes questions sur la valeur de l'art et le lien au marché travaillent finalement les pièces de Wim Delvoye et celles de nombreux artistes des années soixante, comme Jannis Kounellis ou Hans Haacke. Le discours de Wim Delvoye sur l'argent est ambigu car il revendique une œuvre qui ne mène à rien, le caca étant « le meilleur garant de l'égalité », « objet démocratique », et il ajoute : « je veux que l'art soit comme la cocaïne. S'il vaut beaucoup dans les musées, il doit aussi valoir beaucoup dans la rue. Je cherche à faire en sorte qu'il ait un "currency", une cotation. »<sup>474</sup> Evidemment, il dit bien que son propos n'est pas réductible à l'aspect financier pour *Cloaca* :

« Il ya quelque chose de très prolétarien là-dedans : ça ne vaut rien, mais la machine lui donne de la valeur. C'est vraiment anti-démocratique, parce qu'en fait les gens qui rejettent leur propre déjection vont payer un millier de dollars pour une œuvre d'art de merde [sic]. La machine rend à nouveau la merde aristocratique. Il y a des objets qui sont comme des produits et ne veulent pas être autre chose, mais cette pièce a représenté beaucoup de travail et a été faite manuellement. Ce n'est pas juste à propos de l'argent. »<sup>475</sup>

Il est difficile de comprendre ce que l'artiste entend par « prolétarien », « démocratique », « anti-démocratique », ou « aristocratique », car cela semble renvoyer à un vocabulaire lié à l'organisation sociale. Aussi cynique que semble cette démarche, elle souligne finalement l'attrait de la science et ses impacts sociaux. Par ailleurs, le temps passé et le travail manuel nécessaire à sa mise au point soulignent que ce n'est pas un produit manufacturé. L'hybridation technologique ne supprime donc pas, semble-t-il, la trace humaine et l'importance qu'accorde l'artiste à ce temps passé à la conception et à la réalisation. Si l'artiste n'intervient pas sur la forme de l'objet final, il participe à la conception de sa fabrication. Cette œuvre reflète différents systèmes qui irriguent la société : le système financier, le système industriel, le système biologique, et leur imbrication de plus en plus grande.

<sup>474</sup> BREERETTE, Geneviève, « Je cherche à donner une cotation à l'art », *Le Monde*, *op.cit.*

<sup>475</sup> CAMERON, Dan, MOSQUERA, Gerardo, DELVOYE, Wim, « Conversations with Artists Series : Wim Delvoye », *op.cit.* [Je traduis]

*Le Manteau d'Arlequin* (2007) d'ORLAN fonctionne de façon similaire à l'œuvre précédente de Wim Delvoye utilisation de matériel biologique, construction d'un système autorégulé complexe, reproduction d'un fonctionnement biologique à l'aide de biotechnologie, création d'un organe sans corps, et perception morcelé du corps humain. Cette œuvre utilise la technologie de la culture tissulaire. Elle a été réalisée lors d'une résidence au laboratoire SymbioticA à Perth, dans lequel officie TC&A, et se présente sous forme d'installation (ill.78). Un pan de mur rectangulaire est recouvert d'une projection de losanges multicolores évoquant l'Arlequin. Des images de cellules apparaissent dans les losanges. Au centre de ce mur, une forme de manteau est sobrement découpée, surplombée par une tête avec chapeau. Ce « corps » est divisé en jaune et rouge, en transparence sur les losanges de couleurs qui apparaissent en arrière-plan. La tête de l'Arlequin est constituée par le bioréacteur. Des boîtes de Petri, contenant des cellules vivantes, viennent s'inscrire dans les losanges superposés au manteau. Trois types de cellules vivantes sont cultivés dans le bioréacteur pour constituer un « manteau » de peau : des cellules de peau d'ORLAN, hybridées avec des cellules d'une femme noire et d'un marsupial. Le bioréacteur sert à multiplier les cellules et permet de remplir, au fur et à mesure des expositions, les boîtes de Petri insérés dans le manteau d'Arlequin. Les cellules ainsi cultivées sont ensuite fixées pour qu'elles ne meurent pas. On retrouve le principe de la cybernétique : si le système s'autorégule naturellement, l'œuvre pourra se réaliser. L'économie du corps est soumise à l'agrégation réussie des cellules humaines.

L'artiste fonde son travail sur un ouvrage de Michel Serres<sup>476</sup>. Le personnage de l'Arlequin y est décrit comme une métaphore du métissage, les losanges multicolores de son vêtement symbolisant des influences et cultures différentes. Dans la fiction, Arlequin devient miraculeusement Pierrot car en additionnant toutes les pièces de couleurs du manteau d'Arlequin, le vêtement devient blanc, symbole de la réussite du mélange des cultures. Cette symbolique est reprise par ORLAN. Cette œuvre pose la question de la frontière entre les espèces. L'hybridation entre différentes cellules de peau humaines, et entre cellules humaines et animales, montre la volonté de dépasser les limites biologiques. Les cellules proviennent de différentes origines. Les cellules d'ORLAN lui ont été prélevées lors d'une biopsie. Les autres cellules humaines proviennent d'un fœtus de douze semaines d'origine africaine et d'un marsupial. Elles ont été achetées sur Internet à une banque de

---

<sup>476</sup> SERRES, Michel, *Le Tiers-Instruit*, Paris, Gallimard, 1992.

cellules américaine<sup>477</sup>. Le corps humain n'apparaît-il pas désormais dissous, et non plus seulement remodelé, en écho aux flux mondialisés de personnes et d'images ?

Le manteau de peau symbolise la fragmentation du corps qui apparaît avec la cellule comme matériau de l'œuvre. La cellule est la partie la plus importante de l'œuvre sur le plan symbolique car elle concentre l'énergie du possible. On peut désormais changer la vie en manipulant les êtres vivants au niveau cellulaire. L'œuvre est une utopie. C'est le rêve de pouvoir s'hybrider librement et joyeusement, grâce aux connaissances biotechnologiques, qui se dessine. S'ouvre un monde qui intégrerait les différences et qui accepterait une libre définition de la vie (pas seulement de l'humain). C'est une œuvre vivante, en constante évolution, qui propose une peau artificielle dont le territoire a vocation à s'étendre. L'installation ne réussit pas cependant à rendre plastiquement cette dynamique de la vie, ce changement d'état permanent. Rendre l'énergie du processus biologique n'apparaît pas si simple. Sans doute est-ce lié à l'adoption de formes proches de la sculpture, catégorie tangible du monde de l'art, qui fige un peu le propos.

Cette expansion du corps humain peut avoir différentes motivations. Dans les œuvres de Wim Delvoye et d'ORLAN, la perception du vivant ne s'attache plus aux théories mais aux possibles. L'expérimentation devient la réalisation. Les biotechnologies sont des outils qui servent un propos artistique, sans que celui-ci ne questionne autre chose que leur efficacité à produire. C'est la production possible que permettent les biotechnologies qui est donc l'objet de l'intérêt et des questions de ces artistes, et non la réflexion théorique sur ce qu'elles engagent socialement. Le collectif Art Orienté objet cherche à dépasser la pensée anthropocentriste. Les avancées technologiques leur permettent d'avoir une réflexion sur les liens entre les êtres vivants. Le nom de ce collectif s'inspire de l'expression informatique « programmation orientée objet ». C'est un modèle de programmation, créé au début des années 1960, pour désigner un langage sachant manipuler et faire interagir des objets, pouvant être un concept, un calcul, comme un objet concret. L'influence de l'informatique est donc perceptible dans le nom du collectif, qui s'inscrit ainsi dans une pensée artistique alternative à une appréhension mathématique du monde.

Depuis 2006, le collectif a mené des collaborations avec plusieurs laboratoires pour mettre au point une œuvre intitulée *Que le cheval vive en moi* (2006-2011). L'objectif était de réaliser une

---

<sup>477</sup> ORLAN, « Harlequin Coat », HAUSER, Jens (dir), *Sk-interfaces. Exploding borders – creating membranes in art, technology and society*, catalogue d'exposition [Liverpool, FACT, 1er février-30 mars 2008, Luxembourg, Casino, 26 septembre 2009-10 janvier 2010], Liverpool University Press, 2008, p.84



transfusion de sang de cheval sur Marion Laval-Jeantet. Celle-ci a été sensibilisée à plusieurs immunoglobulines chevalines pour rendre son sang compatible avec celui du cheval et avec cet autre type sanguin. Il s'agit plus précisément d'injecter certains éléments du sang de cheval. L'impact de la transfusion sur l'humain n'était pas connu. Lors des prises, l'immunoglobuline animale envoie des signaux intenses auquel le corps humain, qui n'est pas habitué à cela, réagit fortement, notamment par une hyperactivité et une hypernervosité. L'injection de sang de cheval s'est faite sur Marion Laval-Jeantet, lors d'une performance en février 2011 à la galerie slovène Kapelica<sup>478</sup> (ill.1). Cette performance correspondait à une recherche sur l'intégration par l'humain d'une part animale, pour tenter un dialogue :

« La question de l'animalité nous travaille. L'art existe pour élargir les limites de la conscience et par conséquent pour chercher à comprendre l'Autre. L'animal, c'est aussi un autre. L'œuvre sur laquelle nous travaillons en ce moment est au cœur de ce rapport à l'animal en tant qu'autre. Cette œuvre qui consistera à m'injecter du sang de cheval est en cours de finalisation. »<sup>479</sup>

Il s'agit de ressentir de l'intérieur cette conscience animale. Le flux, l'échange d'éléments biologiques, est utilisé dans cette performance comme vecteur de communication. L'idée est de trouver dans le corps, par le fluide, un renouveau pour un retour à l'immanence de l'être humain, loin des utopies posthumaines. Les frontières entre animal et humain sont écartées temporairement pour permettre une communication par le sang. Les territoires entre espèces sont redessinés progressivement par les avancées de la science qui permet notamment des greffes d'organes d'animaux. Le territoire humain est aussi susceptible d'être l'hôte de matériaux non-humains, que ce soit des nanomatériaux artificiels ou un matériel biologique. L'idée est là de trouver dans l'humain des espaces non exploités pour développer ses potentiels, comme l'explique Marion Laval-Jeantet :

« Nous sommes là confrontés à une définition du posthumain *intériorisé*, il ne s'agit plus d'augmenter le corps grâce à des extensions technologiques, il ne s'agit pas d'une extra-corporéité, mais bien d'un corps dans les fonctions vont évoluer par une modification physiologique interne. »<sup>480</sup>

<sup>478</sup> Performance qui s'est déroulée mardi 22 février 2011, Galerie Kapelica, Ljubljana, Slovénie

<sup>479</sup> THOMAS, Cyril [propos recueillis par], « Art Orienté Objet : « J'ai ressenti dans mon corps la nature très vive du cheval » », *Poptronics*. Mis en ligne 31 mai 2009. [En ligne]. URL : <http://www.poptronics.fr/Art-Orienté-Objet-J'ai-ressenti>, consulté le 05/07/2011

<sup>480</sup> LAVAL-JEANTET, Marion, « Self-animalité », *[plastik]*, n°2 « In vivo, L'artiste en l'œuvre ? ». Mis en ligne 3 juin 2011. [En ligne], URL : <http://art-science.univ-paris1.fr/document.php?id=485>. Consulté le 05/07/2011

La prise de médicaments a chimiquement préparé le corps à l'altérité. Le corps autorégule donc lui-même, aidé par les biotechnologies, ce phénomène d'hybridation. Les biotechnologies ne sont plus apparentes, elles agissent de façon invisible pour modifier le vivant. Pas de mécanique ou de manipulation cellulaire nécessitant des installations lourdes, les médicaments ont été pris pendant de nombreux mois par Marion Laval-Jeantet. Le jour de la performance, c'est une seringue un dans laquelle se trouvait un extrait de sang de cheval qui a été l'objet le plus visible de cette hybridation homme/animal. Le travail est rendu sous forme de performance qui scénarise et scénographie le mélange des sangs : l'imaginaire s'instaure dans une hybridation à travers le flux.

Les œuvres les plus contemporaines étudiées ici montrent une complexification de la matière scientifique en même temps qu'un discours de plus en plus construit des artistes sur l'humanité envisagée de demain. L'analogie de fonctionnement entre la vie et les outils technologiques rapprochent encore plus les matières, comme on peut l'observer dans *Cloaca*, *Le Manteau d'Arlequin* ou *Que le cheval vive en moi*. L'hybridation des matières soulève le problème de distinction : qu'est-ce qui relève du vivant "pur" ? Qu'est-ce ce qui relève de la biotechnologie ? Qu'est-ce qui relève de l'art ? Et cela vaut bien entendu pour la pratique artistique.

## B. Hybridation dans la pratique

L'utilisation de matières biotechnologiques est particulière car elle nécessite une grande maîtrise des outils, demandent des connaissances scientifiques, des autorisations spéciales, un budget important et une maîtrise de la plasticité du matériau. Les artistes doivent donc trouver un laboratoire avec les personnes compétentes, et arriver à les convaincre que leur projet mérite du temps, de l'investissement humain, et de l'argent. Dès les années 1960, nous l'avons vu, quelques artistes, américains essentiellement, pensent à se tourner vers des scientifiques pour collaborer. Déjà se perçoit la différence de budget alloué aux sciences dites « dures » et aux domaines artistiques. C'est donc un moyen de chercher à les réconcilier et, pour l'art, un moyen de rester en phase avec les évolutions spectaculaires de son temps. Par ailleurs, la volonté de rapprocher l'art et la vie rend les sciences attractives comme nouveau prisme pour regarder la réalité et, éventuellement, s'en rapprocher. Comment artistes et scientifiques peuvent-ils élaborer mutuellement des connaissances ? Sommes-nous dans une hybridation réussie ou dans une co-

existence de deux disciplines où l'une fournit le matériel et l'autre la réflexion ? Mais cela pose également la question de la frontière entre ce qui relève de l'art et ce qui relève du scientifique. Comment donc qualifier ces pratiques ?

## 2. L'art puise dans la science (et inversement ?)

### 2.1. Collaborations entre artistes et scientifiques

Certains établissements ont permis à l'art et à la science de trouver des espaces de recherche communs, physiques et intellectuels. Ces espaces sont l'occasion de déclencher des collaborations entre artistes et scientifiques. Est-il possible d'établir un dialogue entre deux approches de recherche si différentes ? Comment fonctionne cet échange ? Le 7 mai 1959, le chimiste Charles Percy Snow donnait une conférence à l'Université de Cambridge, intitulée « Les deux cultures et la révolution scientifique », dans laquelle il dénonçait le fossé grandissant entre culture artistique et scientifique. Lucien R. Karhausen écrit à propos de cette conférence :

« Snow décrit les scientifiques, de manière quelque peu simpliste, comme des êtres rationnels et dépourvus d'idéologies dont la démarche épurée de toute considération émotionnelle s'exprime dans le style anonyme et impersonnel des magazines scientifiques. En revanche, le langage des littéraires – sans parler de leurs méthodes – a un caractère manifestement plus individuel que celui de la science. Et on pourrait, de manière aussi abusive, rappeler à leur sujet l'expression de Paul Valéry : « préposés aux choses vagues »<sup>481</sup>.

Aujourd'hui encore, c'est ainsi que sont perçus ces deux champs de savoir. Snow a eu le mérite de souligner dans deux principaux ouvrages très critiqués, *The Two Cultures and the Scientific Revolution* (1959) et *The Two Cultures and A Second Look* (1963), une situation qui tend à s'accroître de nos jours avec des différences de traitements financiers importants entre les domaines. Cet écart entre les deux cultures se creuse, selon lui, avec le langage, la spécialisation dans l'éducation, et les infrastructures sociales. Il regrette qu'il n'y ait pas d'endroit où elles puissent se rencontrer. Cela répond visiblement à une situation déjà mise en lumière par certains artistes.

---

<sup>481</sup> KARHAUSEN, Lucien R., *Les flux de la philosophie des sciences au 20<sup>ème</sup> siècle*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 11

### a) Les premières tentatives de collaborations entre artistes et scientifiques et l'institutionnalisation progressive.

Cette envie de collaboration entre artistes et scientifiques n'est pas nouvelle. Nous allons revenir un moment sur cette histoire afin de comprendre ce qui a pu susciter cette envie au XX<sup>ème</sup> siècle. Qu'est-ce que recherchent, dès les années soixante, les artistes et ingénieurs ou chercheurs travaillant ensemble ? Qu'ont donné ces travaux collaboratifs comme résultats ? En 1958, aux Etats-Unis, les artistes Allan Kaprow, Robert Watts et George Brecht<sup>482</sup> répondaient à un appel à candidature pour l'établissement d'un institut d'art expérimental au sein de l'université Rutgers, dans laquelle Kaprow et Watts enseignaient :

« Ensemble, ils réfléchissent à l'élaboration de formes artistiques ouvertes à la science, à la technique, et à une sensibilité contemporaine. Dans un projet qu'ils rédigent en commun [*Project in Multiples Dimensions*, Allan Kaprow, Robert Watts, George Brecht, 1958], ils affirment déjà la nécessité d'un rapprochement entre l'art et la vie, d'une ouverture au monde environnant et particulièrement aux nouvelles avancées de la science et de la technique. »<sup>483</sup>

Ainsi il était déjà question de cela : l'art, la vie, et la science. Il s'agissait de proposer un espace de dialogue entre la science, la technique contemporaine et l'art pour le reconnecter, en quelque sorte, au monde. Dans leur introduction, les trois artistes écrivaient :

« Le scientifique a [...] un avantage considérable sur l'artiste, en raison de l'aide financière très importante que lui fournit l'industrie. D'une manière générale, ce dernier a été incapable d'utiliser les nouvelles avancées dans le matériel et l'équipement par manque de soutien financier pour leur acquisition ou leur location. C'est devenu un sérieux handicap, puisque la plupart des progrès technologiques de ces dernières années sont restés hors de sa portée. Ne pouvant faire usage de ces miracles modernes, il est obligé de dépenser une grande énergie créatrice à rechercher des substituts économiques, qui le plus souvent n'existent pas. Cette frustration a de fait entravé les progrès de l'artiste contemporain. »<sup>484</sup>

---

<sup>482</sup> Allan Kaprow (1926-2006), Robert Watts (1923-1988), George Brecht (1926- 2008) ont tous été élèves de John Cage à la fin des années 1950, à la New School for Social Research. Ils étaient tous trois impliqués dans le mouvement Fluxus.

<sup>483</sup> KAPROW, Allan, WATTS, Robert, BRECHT, George, *Project in Multiples Dimensions*, Robert Watts Studio Archives, 1958 cité dans FEUILLIE, Nicolas, *Fluxus Dixit : une anthologie vol.1*, Dijon, Presses du réel, 2002, p.114-115.

<sup>484</sup> *Ibid.*

On voit qu'ils se sentent exclus de ces possibilités qu'offrent ces découvertes qui pourraient avoir certaines applications artistiques intéressantes. Les années 1960 voient les inventions scientifiques se multiplier, avec une manne financière importante provenant de commandes militaires. Pour répondre à ce besoin et à ce désir d'être en phase avec les avancées scientifiques de leur époque, un petit groupe d'individus, artistes et ingénieurs, ont décidé de monter la structure *ad hoc*. Le groupe *Experiment in Art and Technology*, ou E.A.T., s'est formé en 1966 avec deux ingénieurs, Billy Klüver et Fred Waldhauer, et deux artistes, Robert Rauschenberg et Robert Whitman. Cette organisation non commerciale s'est développée après un événement organisé à New York en octobre 1966. *9 evenings : Theatre and Engineering* a réuni quarante ingénieurs et dix artistes contemporains travaillant ensemble. Un autre rassemblement organisé le mois suivant a rassemblé trois cents artistes, ingénieurs, et personnes intéressées. Ces événements ont lancé l'organisation et permis d'avoir deux milles artistes et deux milles ingénieurs membres. Dans un texte écrit pour leur revue *E.A.T. News*, Rauschenberg et Klüver expliquent leur objectif :

« Les ingénieurs deviennent conscients de leur rôle crucial dans le changement de l'environnement humain. Les ingénieurs qui ont été impliqués dans les projets des artistes ont perçus la façon dont la perspicacité de l'artiste peut influencer ses directions et donner une dimension humaine à son travail. L'artiste désire, lui, créer dans le monde technologique pour satisfaire l'engagement traditionnel de l'artiste avec les forces pertinentes dessinant la société. La collaboration de l'artiste et de l'ingénieur émerge comme un processus sociologique contemporain révolutionnaire »<sup>485</sup>

Ils fondent cette organisation pour être un catalyseur de projets, à même d'être réalisés avec des ingénieurs. Ils obtiennent l'appui et le soutien financiers des industries concernées. Cette idée ayant plu, plusieurs groupes sont montés à l'étranger (entre quinze et vingt en 1968)<sup>486</sup>. La difficulté consiste à trouver les bons interlocuteurs pour les artistes. L'artiste Lillian Schwartz, qui a travaillé sur de nombreux projets avec le Bell Labs, relève quelques difficultés dans ce travail entre artistes et chercheurs :

« J'ai découvert à l'E.A.T. que les scientifiques voulaient souvent être considérés comme des artistes. A.Michael Noll, un scientifique de Bell Labs, a remarqué

<sup>485</sup> KLUVER, Billy, RAUSCHENBERG, Robert, *E.A.T. News*, Vol.1, n°2, 1er juin 1967, [En ligne], URL : <http://www.vasulka.org/archive/Writings/EAT.pdf>. Consulté le 21/08/2013. [Je traduis]

<sup>486</sup> *EXPERIMENTS IN ART AND TECHNOLOGY. A Brief History and Summary of Major Projects, 1966 – 1998*, 1er mars 1998, E.A.T. [En ligne].URL : <http://www.vasulka.org/archive/Writings/EAT.pdf>. Consulté le 21/08/2013

« Les ingénieurs et scientifiques les plus créatifs ont leurs propres idées artistiques et sensibilités esthétiques qui correspondent à ceux d'un artiste précis avec une probabilité zéro. »<sup>487</sup>

Le dialogue entre les protagonistes n'apparaît pas simple à établir entre les désirs, les refus, les prétentions de statuts de chacun. L'organisation ne possédait pas de lieu, d'équipement ou de laboratoire pour que l'artiste puisse créer son œuvre. L'idée était que l'artiste devait aller dans le lieu de travail de l'ingénieur ou dans l'endroit où se trouvait la technologie nécessaire à son projet. E.A.T. organisait des expositions, des projets, des cours, des compétitions. *Some More Beginnings* est une des premières expositions technologiques majeures qui a eu lieu de novembre 1968 à janvier 1969 au Brooklyn Museum. Dans cette exposition, toutes les propositions soumises ont été présentées, soit cent quarante projets d'artistes<sup>488</sup>. Dans un article en ligne sur E.A.T. , la chercheuse Sylvie Lacerte précise : « Ce dernier événement était une vitrine pour tous les projets d'équipe artistes/ingénieurs présentés dans un concours lancé par EAT et dont les travaux des dix lauréats furent exposés dans *The Machine*. »<sup>489</sup> Elle fait référence à la fameuse exposition organisée par Pontus Hulten au Museum of Modern Art, *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*. L'E.A.T. avait, par cette initiative, trouvé un moyen de répondre, avec ses ressources propres, au besoin des artistes et des scientifiques de se rencontrer.

Les exemples de lieux institutionnels permettant un échange entre art et science ne manquent pas. Il faut cependant distinguer les initiatives car les contraintes et les possibilités d'échange diffèrent suivant les caractéristiques des structures. Un des premiers lieux universitaires qui a permis cet échange entre art et science est le Center for Advanced Visual Studies (CAVS), au Massachusetts Institute of Technology (MIT), dans lequel Piotr Kowalski a enseigné. Ses missions initiales étaient à la fois de faciliter « les projets de coopération visant à la création de formes monumentales à l'échelle de l'environnement » et d'aider les universitaires dans le développement

---

<sup>487</sup> SCHWARTZ, Lillian, *The Computer Artist's Handbook*, New York, Norton, 1992 cité dans HARRIS, Craig, « The Xerox Palo Alto Research Center Artist-in-Residence Program Landscape », HARRIS, Craig (dir.), *Art and Innovation: The Xerox PARC Artist-in-residence Program*, Cambridge, The MIT Press, 1999, p.10 [Je traduis]

<sup>488</sup> Press Release, Brooklyn Museum, <http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/1095/>

<sup>489</sup> LACERTE, Sylvie, « 9 Evenings et Experiments in Art and Technology. Une lacune à combler dans les chroniques récentes de l'histoire de l'art », Fondation Daniel Langlois, 2005. [En ligne], URL : <http://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=1716>. Consulté le 21/08/2013

de leurs « activités créatives individuelles ».<sup>490</sup> Ce centre a été conçu en 1967 par Gyorgy Kepes, artiste et professeur, comme un programme de recherche et d'enseignement pour artistes. Kepes croyait au rôle social de l'artiste. Il souhaitait œuvrer pour un rapprochement significatif entre artistes et scientifiques, et permettre aux artistes de s'appropriier les dernières technologies. Voici ses aspirations concernant les axes de réflexion privilégiés dans son laboratoire :

« l'absorption des nouvelles technologies comme médium artistique ; l'interaction d'artistes, de scientifiques, d'ingénieurs, et de l'industrie ; l'évolution de l'échelle de travail à l'échelle du cadre urbain ; des médias orientés vers toutes les modalités sensorielles ; l'incorporations de processus naturels, comme le mouvement des nuages, le flux de l'eau, et les variations cycliques de la lumière et du temps ; [et] l'acceptation de la participation de 'spectateurs' afin que l'art devienne une confluence »<sup>491</sup>.

On y retrouve l'idée de Kaprow, Watts, et Brecht de susciter des interactions entre l'art et la société en y intégrant la dynamique des découvertes scientifiques. Cela se confirme en mars 1968 par la création d'un premier évènement, conjointement avec le Centre des physiques théoriques du MIT : un « Symposium sur la Science et l'Art ».

Par la suite, d'autres universités ont créé des centres de recherche transversaux mêlant arts et sciences : School of the Visual Arts, New York (MFA Computer Art Program), Arts Technology Center à l'Université du Nouveau-Mexique, CAiiA (Centre for Advanced Inquiry in the Interactive Arts) créé en 1994 à l'Université de Newport, STAR (Science Technology and Art Research Centre) créé en 1997 à l'Université de Plymouth, et International Academy of Media Arts and Sciences (IAMAS) dans le centre du Japon. D'autres exemples existent en Italie, en Allemagne, au Royaume-Uni, au Japon, et au Canada notamment. La plupart des cursus ou des laboratoires de recherche existants dans ces écoles ou universités sont liés à la technologie informatique, à la robotique, ou à l'industrie du design. Du côté des artistes, l'ouverture des laboratoires - voire même la création de résidence au sein de laboratoires comme à l'Université de Perth ou à l'Université de Leyde – a permis à ses individus non formés aux techniques scientifiques de pouvoir y recourir dans leur travaux.

Dès les années 1970, certaines entreprises américaines privées ont apporté leur soutien à des artistes pour leur recherche, comme Xerox Palo Alto Research Center (Xerox PARC), notamment à

---

<sup>490</sup> FINCH, Elizabeth, « Center for Advanced Visual Studies. A brief history. ». [En ligne], URL : <http://cavs.mit.edu/MEDIA/CenterHistory.pdf>. Consulté le 09/11/2010. [Je traduis]

<sup>491</sup> *Ibid.*

travers le programme 'Artist-in-Residence' (PAIR program), Bell Labs, Interval Research Corporation (aujourd'hui fermé), ou ATR Art and Technology Project basé à Nara, Japon<sup>492</sup>. Aujourd'hui, d'autres entreprises, telles que Sony, Intel Corporation, NTT (Nippon Telegraph and Telephone Corporation), offrent toujours la possibilité aux artistes d'utiliser leurs technologies pour leurs projets. L'ancien directeur de PARC, John Seely Brown, décrit ainsi le dispositif de résidence d'artistes à Xerox :

« Le programme PAIR invite des artistes qui utilisent des nouveaux médias à PARC et les associe avec des chercheurs qui utilisent souvent le même média, bien que ce soit souvent dans des contextes différents. Le produit de ces associations est intéressant à la fois pour des innovations scientifiques nouvelles et l'art. Les artistes revitalisent l'atmosphère en apportant de nouvelles idées, de nouvelles façons de penser, de nouvelles façons de voir et de nouveaux contextes pour faire. »<sup>493</sup>

Du point de vue des entrepreneurs, la création artistique ne semble pas nécessairement envisagée pour permettre une découverte concrète, mais surtout pour renouveler l'imaginaire scientifique et lui permettre d'envisager de nouvelles pistes de recherche.

Les centres d'art dédiés au multimédia se sont également développés et proposent des résidences à des artistes. Elles incluent une mise à disposition de savoir-faire et de moyens techniques (le ZKM (Karlsruhe, Allemagne), le V2 (Rotterdam, Pays-Bas), le Cube (Issy-les-Moulineaux, France), ou encore le Banff Centre (Banff, Canada). Les premiers ont été créés au milieu des années 1990. De plus en plus, des entités hybrides apparaissent, sans doute inspirées par la multiplicité des acteurs qui œuvrent dans ce type de projet. Les financements privés et publics se mélangent, les personnels peuvent également appartenir à des structures différentes, et surtout les objectifs deviennent artistiques et commerciaux. Dans tous ces exemples de structures qui offrent, sous différentes formes, la possibilité à des artistes de dialoguer, d'échanger, et de travailler avec des scientifiques, peu nombreuses sont celles qui permettent aux artistes de travailler avec des biotechnologies. Il s'agit le plus souvent de projets numériques. Le rapport de la National Academy

---

<sup>492</sup> NAIMARK, Michael, « Truth, Beauty, Freedom, and Money Technology-Based Art and the Dynamics of Sustainability », mai 2003 révisé en février 2004. Rapport pour *Leonardo Journal* avec le soutien de la Fondation Rockefeller. [En ligne]. URL : <http://www.artslab.net/index.html>. Consulté le 12/04/2009

<sup>493</sup> NAIMAN, Linda, « Une interview avec John Seely Brown », *Creativity at Work Blog*. [Mis en ligne le 10/01/2011. [En ligne], URL : <http://www.creativityatwork.com/xerox-parc-intersection-of-art-science-interview-seely-brown/>. Consulté le 21/08/2013 [Je traduis]



of Science, *Beyond Productivity*, rend compte de cette tendance en se concentrant sur les technologies de l'information :

« Récemment, par exemple, les artistes et les concepteurs ont développé un nouvel intérêt pour la conception et l'implémentation de systèmes de captation, de systèmes et de déclencheurs de commande distribuée, pour les processus génératifs et la réalité virtuelle, et pour Internet et d'autres réseaux. Leur attrait pour la performance et pour l'implication du public posent des défis aux systèmes interactifs ; leur intérêt pour l'improvisation ouvre de nouvelles pistes pour explorer l'interaction homme-machine. »<sup>494</sup>

Il paraît plus évident d'imaginer comment les technologies informatiques vont pouvoir s'emparer des idées créatrices des artistes (plasticiens, danseurs, acteurs, notamment) que d'imaginer a priori comment des généticiens ou des bactériologistes vont être amené à utiliser le bénéfice d'une collaboration artistique.

#### **b) Le cas spécifique des biotechnologies : quelques cas pratiques**

Les places au sein des universités, des centres d'art, et des entreprises qui proposent un travail de collaboration art et science sont rares. D'autre part, ces résidences ne sont pas toujours adaptées aux projets mêlant art et biotechnologies. Certains artistes sont donc amenés à trouver eux-mêmes une équipe de recherche qui l'accepte, puisque la réponse ne dépend que rarement d'une seule personne. Je vais revenir sur trois œuvres que nous avons déjà évoquées : *Light, Only Light*, *Que le cheval vive en moi*, et *GFP Bunny*. Le projet (2004-2008) de Jun Takita, que nous avons déjà évoqué, est un bon exemple des collaborations possibles. Ancien étudiant de Piotr Kowalski à l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, Jun Takita a commencé à travailler avec les biotechnologies en ayant à l'esprit l'importance de maîtriser son projet tant sur les aspects conceptuels que techniques. Dans *Light, Only Light*, la mousse génétiquement modifiée, ou transgénique, ne subit pas de changement génétique notable. Il y a bien ajout d'un nouveau gène, celui de la luciférase, et l'aspersion de molécules de luciférine sur l'algue crée une oxydation qui permet la production de lumière. La bioluminescence a donc besoin d'être activée, elle ne

---

<sup>494</sup> WILSON, Stephen, « La contribution potentielle des bioartistes à la recherche », DAUBNER, Ernestine, POISSANT, Louise (sous la dir.), *Art et biotechnologies*, op.cit, p.337

fonctionne pas comme un réflecteur de lumière<sup>495</sup> mais restitue l'énergie lumineuse produite par l'algue (**ill.103**). Cette algue n'existait qu'à l'échelle d'une boîte de Petri, et n'était pas luminescente à l'œil nu. L'artiste a dû convaincre différents chercheurs en leur expliquant son projet : créer une mousse bioluminescente capable de recouvrir un crâne humain et faire en sorte que la luminescence soit visible à l'œil nu. Pour cela, il a lu les publications scientifiques relatives à son sujet. Après s'être renseigné auprès des spécialistes de cette algue, il a réalisé une première version de l'œuvre, en collaboration avec la Station Inra de Versailles. A la demande de l'artiste, le Professeur Setsuyuki de l'Université de Nagoya a accepté d'envoyer à ce laboratoire l'algue génétiquement modifiée (seul le laboratoire japonais avait ce végétal transgénique). Le manque d'harmonisation de la législation européenne et mondiale concernant les œuvres d'art biologique et transgénique oblige l'artiste à refaire sa pièce à chaque fois. L'envoi d'un prélèvement de cette mousse d'un laboratoire à un autre est en revanche beaucoup plus simple. Chacune des collaborations a contribué à améliorer la mousse, comme pour l'exposition *Sk-Interfaces* qui a eu lieu successivement à Liverpool, puis, en 2009, à Luxembourg. Le laboratoire qui avait accepté de collaborer au projet devait reproduire le procédé pour l'exposition. Un chercheur de l'Université de Leeds, dont le programme de recherche portait sur le codage des gènes de cette algue, a, par exemple permis d'améliorer la qualité de la mousse. Malheureusement, les autorisations sanitaires n'ayant pas été accordées dans les temps, l'artiste a dû montrer une fausse reproduction de la mousse, ainsi qu'une photographie de la pièce à Liverpool. Le refus ou le retard de ces autorisations entraînent des changements dans la présentation de l'œuvre qui ne peut pas être complète sans la mousse. L'artiste a également travaillé avec des scientifiques allemands de Fribourg, qui lui ont permis d'augmenter la croissance et la bioluminescence de la mousse. Auparavant, la mousse n'était visible qu'au bout de dix minutes sur écran après la captation par une caméra. La nouvelle version permet de percevoir à l'œil nu la bioluminescence après quelques minutes seulement.

Lors de ces échanges et de ces collaborations, l'artiste n'a jamais eu à rémunérer les équipes qui ont travaillé avec lui, ni à acheter le matériel nécessaire aux différentes manipulations. Ce travail conjoint s'est effectué sans contrat. Cela a été possible pour plusieurs raisons : Jun Takita avait un projet scientifiquement viable et artistiquement finalisé, il a acquis les connaissances suffisantes pour pouvoir échanger autour de son projet. Celui-ci était moralement acceptable et conduisait à la

---

<sup>495</sup> La lapine Alba d'Eduardo Kac avait reçu un gène codant la protéine fluorescente verte et qui a la propriété d'émettre une fluorescence (émission lumineuse provoquée par diverses formes d'excitation), à distinguer de la phosphorescence utilisée pour *Light, Only Light* de Jun Takita.

production d'un objet sans rester au stade conceptuel ou performatif. Tous ces éléments ont contribué au fait qu'il n'ait pas rencontré de problème pour trouver des laboratoires coopératifs.

L'œuvre *Que le cheval vive en moi* (2006-2011) d'Art Orienté objet a été plus compliquée à mettre en place. Depuis 2006, ce collectif a mené une collaboration avec plusieurs laboratoires afin de permettre la transfusion de sang de cheval sur Marion Laval-Jeantet. Un laboratoire suisse a hébergé Marion Laval-Jeantet en tant que chercheur en neuro-psycho-endocrinologie :

« Ce qui était délicat est que le laboratoire n'était pas ouvert à une collaboration arts et science spécifiquement. C'est donc en tant que chercheur que j'ai été hébergée. Mais il faut comprendre que ces laboratoires sont soumis à de nombreuses contraintes : il s'agit d'un laboratoire privé qui a des moyens limités pour la recherche, donc encore davantage pour des initiatives considérées comme gratuites, les technologies qu'il utilise sont des technologies de pointe susceptibles d'être espionnées et copiées, enfin elles ne sont pas systématiquement considérées comme judicieuses par le milieu médical. On peut comprendre qu'en conséquence le laboratoire n'ait pas envie d'accueillir un projet « artistiques » tel que le nôtre, qui peut attirer l'attention sur des systèmes thérapeutiques expérimentaux, contestés par les règles de la communauté européennes. Vous ne croyez-vous pas ? Le but de ce laboratoire est de survivre, et non pas de se saborder... Par contre il était intéressé par l'apport expérimental et intellectuel qu'un chercheur supplémentaire proposait... Autour de ce projet nous avons par ailleurs aussi travaillé avec un laboratoire d'immunologie de Poitiers, est un de Ljubljana, qui eux, étaient parfaitement au courant de nos intentions artistiques. »<sup>496</sup>

Le contact avec les laboratoires s'est fait de façon différente à chaque fois. Parfois, les artistes ont contacté directement les équipes de recherches, comme en Suisse ; parfois, ils sont passés par des intermédiaires, comme avec le centre Mendès-France de Poitiers, chargé du travail de vulgarisation de la culture scientifique en région, ou des individus tels que Barbara Polla qui possède une galerie en Suisse et exerce à l'Institut Cochin, et John Lippens, neuropsychiatre et artiste. La difficulté résidait ici dans le fait que l'œuvre comprenait une expérience biologique, potentiellement dangereuse pour le corps humain :

« Je pense qu'il faut prendre conscience ici d'un phénomène particulier, l'œuvre *Que le cheval vive en moi* est une œuvre transgressive, elle comporte un certain danger, la soutenir reviendrait à s'exposer à des poursuites judiciaires éventuelles... »<sup>497</sup>

---

<sup>496</sup> Marion Laval-Jeantet, (*Nouvelles questions*) [courrier électronique]. Destinataire : Camille Prunet. 29 novembre 2010. Communication personnelle.

<sup>497</sup> *Ibid.*

Il s'agit d'une entreprise sur le long terme. Les artistes engagent à la fois leur temps mais aussi, pour Marion Laval-Jeantet, leur santé. Le rapport avec les scientifiques est un échange et se fait dans une confiance mutuelle. Bien que ce projet soulève des questions morales et juridiques, certains chercheurs ont accepté de suivre le collectif Art Orienté objet sur cette voie périlleuse.

A l'opposé de ce type de démarche, Eduardo Kac a fait scandale avec son œuvre *GFP Bunny* (2000). L'artiste a utilisé un lapin transgénique. Sous une lumière ultraviolette et avec des lunettes filtrantes en protection, le lapin devenait partiellement fluorescent (ill.52). Cette pratique est désormais courante en laboratoire car elle est non invasive et permet de tracer les cellules, en particulier lorsqu'il y a transplantation d'un organe ou d'un embryon. Pour obtenir un animal transgénique, Eduardo Kac a demandé l'aide du laboratoire Inra de Jouy-en-Josas. Dans de nombreux articles écrits par l'artiste, celui-ci évoque la création d'un lapin fluorescent :

« En 2000, j'ai annoncé la réalisation d'un projet intitulé *GFP Bunny* (Lapin GFP). [...] Alba est née, une lapine douce et en bonne santé. Je n'aurai pas pu réaliser ce travail sans la précieuse contribution de Louis Bec et Louis-Marie Houdebine. Louis Bec a tenu le rôle de producteur, coordonnant des activités en France, tandis que L.M. Houdebine, de l'Inra de Jouy-en-Josas, y a apporté sa compétence en biotechnologie. *GFP Bunny* devait être présenté dans le cadre du festival *Avignonnumérique*, en juin 2000. J'avais l'intention de m'installer une semaine, dans la galerie du Grenier à Sel, à Avignon, afin que le public nous rencontre tous les deux. Puis je l'aurai emmenée à Chicago partager ma vie et celle de ma famille. Malheureusement, l'ancien directeur de l'institut où est née Alba a imposé sa décision aux chercheurs qui avaient travaillé sur le projet, et s'est opposé à ce qu'Alba soit montrée à Avignon puis me suive à Chicago. »<sup>498</sup>

Dans cet article, Eduardo Kac écrit que le lapin Alba vert fluorescent a été créé dans le cadre de son projet. On comprend plus loin que cela s'est fait avec l'aide de chercheurs du laboratoire Inra, notamment Louis-Marie Houdebine<sup>499</sup>. Or, celui-ci dément avoir créé un lapin fluorescent avec Eduardo Kac :

---

<sup>498</sup> *Ibid.*

<sup>499</sup> Voir également l'interview d'E. Kac avec Odile Fillion : « Le projet de GFP Bunny est né dans le cadre d'Avignon Numérique. L'œuvre consistait à intervenir sur le gène d'un lapin en y introduisant un marqueur inoffensif - le GFP - utilisé dans toutes les recherches médicales. Nous avons développé le gène de GFP Bunny avec le

« Nous avons entendu parler d'E. Kac en 2000 et il est venu quelques mois plus tard pour voir les lapins verts. Il a apporté des lunettes spéciales permettant de voir la couleur des animaux. Nous les avons vus vert pour la première fois. C'était assez décevant que seuls les yeux apparaissent réellement verts. Je confirme que quand E. Kac est venu, nous avons examiné les lapins verts disponibles. [...] Nous n'avons reproduit aucun lapin pour E. Kac avant ou après sa venue. »<sup>500</sup>

D'après Louis-Marie Houdebine, Eduardo Kac a seulement choisi un lapin, pour en faire son œuvre, parmi ceux existants auxquels on avait transféré la GFP. Dès lors, on peut se demander ce qui avait motivé le chercheur à accéder à la demande de l'artiste. L.-M. Houdebine explique :

« J'avais accepté d'emmener un ou des lapins GFP à Avignon où devait avoir lieu un débat autour de ces lapins. Je voyais là une occasion de montrer ce que sont certains outils des biologistes mais surtout une opportunité pour confronter les méfaits de la sélection génétique classique et de la transgénèse. On admet généralement que la transgénèse n'a pas sa place pour obtenir des animaux de compagnies car c'est une atteinte à leur dignité !! Il est par contre admis qu'on peut sans autre forme de procès [par sélection génétique classique] obtenir par exemple des races de chiens qui pâtissent de tares génétiques et dont la vie doit être abrégée. »

La lapine fluorescente Alba, qui a fait l'objet de nombreux articles<sup>501</sup>, est devenue une icône du bioart (**ill.55**). Bien que la parole ait aussi été donnée à L.-M. Houdebine dans la presse, la stratégie de communication a été remportée par Eduardo Kac qui a su laisser planer le doute sur sa collaboration avec les scientifiques français pour obtenir un lapin fluorescent. On voit bien que la coopération implique un échange préalable et l'instauration d'une confiance commune, afin que la

---

professeur Houdebine qui pour moi est réellement un visionnaire dont les positions sont importantes dans le débat éthique actuel. Or, après sa naissance, l'Inra a refusé de laisser sortir Alba, la lapine issue de ce processus ».

FILLION, Odile, « Entretien avec Edouardo Kac, artiste brésilien, enseignant à l'Art Institute de Chicago, invité d'Isea », *Le Monde Interactif*, 15 décembre 2000. [En ligne], URL : <http://www.ekac.org/lemondeint.html>. Consulté le 18/08/2012

<sup>500</sup> HOUDEBINE, Louis-Marie, « GFP Bunny. Trying to get the story straight. », [En ligne], URL : [http://idlabirag.beepworld.de/in\\_english.htm](http://idlabirag.beepworld.de/in_english.htm). Consulté le 22/08/2013 [Je traduis]

<sup>501</sup> FILLION, Odile, « Entretien avec Eduardo Kac », *Le Monde Interactif*, *op. cit.*; GALUS, Christiane, « Les animaux fluorescents fascinent chercheurs, artistes et militaires », *Le Monde*, 5 octobre 2000, p. 1 et 29 ; ALLMENDINGER, Ulli. « One small hop for Alba, one large hop for mankind », *NY Arts Magazine*, Vol. 6, n°6, juin 2001 ; ANDREWS, Lori, « Art --Weird Science », *Chicago Magazine*, août 2000, p. 22-24 ; COOK, Gareth. « Cross hare: hop and glow », *Boston Globe*, 17 septembre 2000 ; POPPER, Frank, « L'art transgénique d'Eduardo Kac », *Artpress*, n° 276, février 2002

couverture ne soit tirée ni dans un sens, ni dans l'autre. Ce projet donne le sentiment que l'artiste a profité de la curiosité scientifique pour mener à bien son projet artistique, sans se préoccuper du coopérant scientifique.

### c) L'attraction des coopérations art et science : quel réel intérêt ?

Il existe actuellement partout dans la monde des études importantes de politique qui ont fait la promotion du rôle et de l'engagement de l'artiste dans le processus de recherche : le rapport du *Leonardo Journal*, « Truth, Beauty, Freedom and Money Technology-Based Art and the Dynamics of Sustainability »<sup>502</sup>, ou encore le rapport du *National Research Council* américain, « Beyond Productivity : Information Technology, Innovation, and Creativity »<sup>503</sup>. Des ententes entre gouvernements et secteur privé ont eu lieu pour impliquer les arts dans la recherche scientifique : Conseil canadien de la recherche, Artists in the Lab Program (Suisse), Interactive Institute (Suède), Arts Catalyst et Wellcome Trust Competition (Royaume-Uni), SymbioticA (Australie). Stephen Wilson, artiste et professeur à San Francisco, dit en substance que si ces ententes existent il n'est pas prouvé que l'art puisse enrichir le processus de recherche. Deux types d'arguments sont avancés, selon lui, pour justifier ces investissements : soit « les artistes vont apporter de nouvelles idées utiles dont résulteront de meilleures recherches et développements », soit plus globalement « la culture en général s'enrichira de la confluence de ces idées provenant de diverses disciplines »<sup>504</sup>. L'engagement d'artistes dans la recherche est perçu globalement de trois manières. Ils sont considérés comme des consommateurs de ces nouveaux outils, ils ont un rôle critique, ou bien ils participent à la recherche même. L'artiste Craig Harris s'est intéressé à l'émergence créative, dans un ouvrage sur les résidences artistiques organisées par la compagnie Xerox. Il relève que les nouvelles technologies ont transformé les modes de travail :

« Plus de cinquante après [les deux ouvrages de C.P. Snow], la trame a changé, et nulle part c'est plus évident que dans les activités des scientifiques et des artistes

---

<sup>502</sup> NAIMARK, Michael, « Truth, Beauty, Freedom and Money Technology-Based Art and the Dynamics of Sustainability », *op. cit.*

<sup>503</sup> National Research Council (MITCHELL, William J., INOUE, Alan S., BLUMENTHAL, Marjory S.), *Beyond Productivity : Information Technology, Innovation, and Creativity*, Washington DC, The National Academies Press, 2003

<sup>504</sup> WILSON, Stephen, « La contribution potentielle des bioartistes à la recherche », DAUBNER, Ernestine, POISSANT, Louise (sous la dir.), *Art et biotechnologies*, *op.cit.*, p.336

travaillant avec les nouveaux médias numériques. Les développements technologiques ont transformés les pratiques de travail et les modes de communication. »<sup>505</sup>

C'est-à-dire que dans le cas des travaux artistiques réalisés avec des outils numériques, le laboratoire n'est pas nécessaire puisque le matériel informatique peut être entreposé dans un lieu privé. La collaboration ne nécessite pas nécessairement une équipe entière de scientifiques. Pour Harris, le numérique est l'occasion, tant sur le plan de l'éducation que sur celui de la recherche, de promouvoir une interdisciplinarité. Cela permet de se repositionner, et de réfléchir autrement, en remettant en cause des réflexes d'éducation et des barrières intellectuelles liées à une formation fermée sur une seule discipline, un seul point de vue.

A propos de l'ouverture des laboratoires scientifiques aux artistes, le physicien Jean-Marc Lévy-Leblond explique, dans une interview de 2004, comment il perçoit cette rencontre. Il insiste sur les différences entre recherches scientifiques et artistiques. Un des premiers points soulevé est la différence dans le travail :

« Le scientifique appartient à une institution puissante – le plus souvent publique – qui le rémunère. Il est membre d'une équipe et s'insère dans un travail collectif. L'artiste mène un travail solitaire et beaucoup plus risqué. »<sup>506</sup>

En effet, le scientifique est en quelque sorte protégé par son équipe, son institution, tandis que l'artiste s'engage souvent seul. Ses échecs ou l'absence de reconnaissance peuvent être très durs du point de vue financier comme du point de vue sensible. Par ailleurs, il souligne une différence de pensée qui réside dans l'emploi de la première personne du singulier par l'artiste et de la première personne du pluriel par le scientifique. Il pointe la subjectivité de l'artiste face au raisonnement scientifique. Selon le physicien, le dialogue entre artistes et scientifiques n'a pratiquement pas lieu car les uns et les autres ont une image faussée de leur interlocuteur ; il n'y aurait donc pas de réel échange. Selon Stephen Wilson, l'artiste a intérêt à mettre ses connaissances à niveau pour influencer la recherche :

---

<sup>505</sup> HARRIS, Craig, « The Xerox Palo Alto Research Center Artist-in-Residence Program Landscape », HARRIS, Craig (dir.), *Art and Innovation: The Xerox PARC Artist-in-residence Program*, op.cit., p.3 [Je traduis]

<sup>506</sup> « Entretien : Jean-Marc Lévy-Leblond. La science et le mode, l'art et le moi », *RDT info*, n° spécial, « Les arcanes d'un art mutant » MIs en ligne en mars 2004, [En ligne]. URL : [http://ec.europa.eu/research/rtdinfo/special\\_as/print\\_article\\_811\\_fr.html](http://ec.europa.eu/research/rtdinfo/special_as/print_article_811_fr.html). Consulté le 25/04/2009

« Les artistes auraient avantage à étudier la littérature scientifique reliée à leur domaine d'intérêt et à acquérir un niveau élevé de qualifications et de connaissances qui leur permettent de devenir des praticiens actifs dans la recherche. Ils auraient besoin tout au moins de prendre en considération les techniques scientifiques classiques de conception des expérimentations, lesquelles facilitent la clarté des résultats. En outre, les artistes pourraient accorder plus de soin à la documentation de leur recherche qui seraient alors utile aux chercheurs à l'extérieur du domaine des arts. »<sup>507</sup>

Ainsi, en plus d'une différence d'organisation structurelle, l'artiste et le scientifique sont confrontés à un problème de savoir et de langage. Le langage artistique utilise un vocabulaire moins anodin qu'il n'y paraît. La pensée artistique est souvent éloignée de la rationalité scientifique, réussir à les réunir n'est donc pas simple.

Malgré ces difficultés de compréhension, comment expliquer alors que des scientifiques continuent d'ouvrir leurs laboratoires à des artistes ? Lévy-Leblond y voit une légitimation pour les scientifiques de leurs recherches, et un gage de modernité pour les artistes utilisant les techniques scientifiques contemporaines :

« Dans un monde où la technologie pose des problèmes – même si elle en résout –, je verrais plutôt une tendance des scientifiques à chercher une sorte de légitimation de leurs recherches dans leur utilisation par telle ou telle forme d'art. "Ca peut même faire de l'art". "Ce qu'on fait dans nos laboratoires ne relève pas seulement du vrai mais a à voir avec le beau." C'est une auto-justification qui peut être assez gratifiante et ce n'est pas par hasard que l'art biotech apparaisse au moment où l'impact de la génétique dans l'industrie est mis en cause, à tort ou à raison.

Quant aux artistes, dans une époque aussi technoscientifique que la nôtre, ils peuvent trouver dans ce rapport avec les techniques contemporaines comme une garantie de modernité – ce qui ne suffit évidemment pas pour rendre compte du monde contemporain. [...]»<sup>508</sup>

Le point de vue de Lévy-Leblond est que la confluence de l'art et de la science fonctionne actuellement car l'un et l'autre se fournissent des éléments de gratification. L'art tire parti de la supposée rationalité et fiabilité de la science, et bien entendu de ses outils et connaissances. Tandis que la science, critiquée parfois pour les conséquences de ses découvertes, y trouve un moyen de

---

<sup>507</sup> WILSON, Stephen, « La contribution potentielle des bioartistes à la recherche », DAUBNER, Ernestine, POISSANT, Louise (sous la dir.), *Art et biotechnologies*, op.cit., p. 350-351

<sup>508</sup> « Entretien : Jean-Marc Lévy-Leblond. La science et le mode, l'art et le moi », op. cit.



rassurer et de communiquer avec le grand public. Le présupposé est le suivant : si la science accepte des artistes sur son territoire, supposés critiques par définition, c'est qu'elle n'a rien à se reprocher. Effectivement, une médiatisation des expériences menées par un laboratoire fait peur aux chercheurs. Le risque est une simplification à l'extrême des expériences menées, par les moyens d'information rapides et liminaires actuels. Mais, si les artistes arrivent à rassurer les scientifiques sur les messages véhiculés, ceux-ci peuvent y voir un bon moyen de faire comprendre l'objet de leur recherche au grand public. Cela répond à une situation nouvelle des scientifiques, dont les travaux sont parfois mal perçus, comme le relevait déjà François Jacob dans les années 1960. Et la législation récente encadre de plus en plus les recherches scientifiques, résultant là d'une volonté de contrôle populaire du progrès dont on pourrait se féliciter mais qui comporte certaines dérives également que décrit la philosophe canadienne Marie-Hélène Parizeau, spécialiste en bioéthique et éthique de l'environnement :

« Il semble donc que depuis les années 1970 et en accélération depuis les années 1990, le débat public se mêle de plus en plus de l'orientation de recherches scientifiques spécifiques, allant jusqu'à interdire au plan législatif certains types de recherches (par exemple, le clonage humain « reproductif »). C'est un phénomène nouveau qui comporte des éléments rassurants, mais aussi inquiétants. Le point de vue rassurant est, d'une part, que les Etats et les institutions sociales tiennent compte de plus en plus des impacts croissants du développement technoscientifique dans le monde tant au plan humain qu'environnemental et, d'autre part, qu'ils réaffirment explicitement l'importance stratégique tant militaire, qu'économique et politique de ce développement. Aussi, des mécanismes ou des modalités de régulation sociale et politique plus nombreux, incluant la participation relative des citoyens, se mettent-ils en place à différents niveaux – locaux, nationaux, et internationaux. Le point de vue inquiétant, comme on l'a vu dans les débats sur les organismes génétiquement modifiés (OGM) ou les cellules souches embryonnaires humaines, est que ceux-ci deviennent vite polarisés, donnant libre cours à des discours dogmatiques ou fondamentalistes, à ce qu'on appelait dans les années 1970 : des « idéologies ». »<sup>509</sup>

Cette longue citation est nécessaire pour entendre le propos dans sa totalité. Elle révèle l'intérêt d'une implication de la société dans l'évolution des sciences et techniques, autant que la difficulté à juguler les croyances et idéologies, notamment dans le domaine des sciences de la nature.

---

<sup>509</sup> PARIZEAU, Marie-Hélène, *Biotechnologie, nanotechnologie, écologie*, op.cit., p.9-10

Pour l'artiste Jun Takita, les nouvelles technologies, et, en particulier, les biotechnologies, sont une formidable incitation à la création pour les créateurs. Elles permettent de s'inscrire sur le vivant et donc de dépasser l'image traditionnelle. Cela offre une nouvelle possibilité d'évolution pour les artistes, malgré les contraintes inhérentes à ce genre de matériel. Les scientifiques ont besoin de développer un imaginaire pour faire des propositions originales. Ils s'appuient sur des techniques mais il leur faut aussi une vision d'ensemble pour réussir à proposer des projets de recherche innovants et intéressants. L'accueil d'artistes dans les laboratoires permet au scientifique de travailler sur le développement de technologies, dont l'utilité n'est pas forcément évidente, mais qui peuvent d'ouvrir de nouvelles perspectives de recherches. L'évolution des techniques fait évoluer l'art depuis très longtemps, comme, par exemple, le fer dans l'évolution de l'architecture. Selon Jun Takita, il y a une nécessaire évolution mutuelle des arts et des techniques qui explique l'intérêt des artistes pour les nouvelles technologies.

Les interactions entre art et science sont par conséquent de plus en plus maîtrisées. Il ne s'agit plus seulement de se référer à une technique scientifique mais de l'intégrer dans l'œuvre. La réussite d'un projet artistique menée avec des scientifiques réside en grande partie dans la capacité à les intéresser et à leur proposer une mission réalisable en utilisant un vocabulaire adéquat. Le temps accordé par les scientifiques est aussi pour eux un moment de prise de distance avec leur réflexion quotidienne et une nouvelle approche de leur matière qui peut être une source d'inspiration pour des travaux scientifiques futurs. Les frontières entre disciplines tendent à s'assouplir mais y a-t-il réellement hybridation entre les pratiques ? La qualification du statut du résultat obtenu pose problème car il s'agit d'œuvres qui sont nées par la volonté de l'artiste mais qui ont émergés au sein de laboratoire ou grâce à des connaissances scientifiques extérieures. S'agit-il d'un projet scientifique ou artistique ?

## **2.2 Reflet de l'hybridité dans les qualifications de ces pratiques**

L'apparition de nouveaux matériaux dans les œuvres a donné lieu à des appellations centrées non plus seulement sur une thématique de travail, mais sur l'utilisation d'un matériau en particulier. Pour qualifier la tendance de certains artistes à manipuler le vivant pour produire une

œuvre, visible depuis les années 1990, plusieurs qualificatifs ont été trouvés : art posthumain, art transgénique, art biotech', bioart, art génétique, art tissulaire. Qu'est-ce qui distinguent ces appellations ? Est-il pertinent de qualifier un mouvement au regard d'un support privilégié ? Qu'en est-il de la forme que prennent ces œuvres ? Que proposent les théoriciens de l'art face à ces nouvelles pratiques artistiques ?

#### **a) Art transhumaniste, art posthumain : tentative de définition**

Les mouvements posthumain et transhumaniste ont aussi voulu proposer une pratique artistique en accord avec leur philosophie. Seulement, ces mouvements artistiques n'ont qu'une existence de papier car ils sont souvent pensés par une seule personne. C'est comme cela qu'un courant artistique transhumaniste a fait l'objet d'un manifeste pour signifier sa création en 1982. Il est défini dans l'*Extropic Art Manifesto* écrit par l'ancienne présidente de l'Extropy Institute Natasha Vita-More<sup>510</sup>:

« Les arts transhumanistes représentent l'esthétique et la culture créatives de la transhumanité. Les artistes transhumanistes développent de nouveaux modes artistiques variés. Nos esthétiques et expressions fusionnent avec la science et les technologies pour redessiner des expériences sensorielles plus fortes. Les artistes transhumanistes veulent augmenter leur durée de vie et dépasser la mort. Nous projetons de la faire avec une créativité dynamique et amplifiée. »<sup>511</sup>

Evidemment c'est un postulat de départ, un manifeste qui inscrit cet art dans un courant de pensées plus large. Cet art se fait le pendant de la philosophie extropiste, un courant de pensée transhumaniste, sans parti pris esthétique particulier qui permettrait d'y voir un courant à part entière :

« Introduire une pièce technologique dans le corps de quelqu'un n'engendre pas nécessairement une œuvre d'art intéressante et futuriste. Ce qui se passe dans nos

---

<sup>510</sup> Natacha Vita-More appartient au mouvement extropiste, un courant transhumaniste. Elle est la femme de Max More, fondateur de l'Extropy Institute, et est une ancienne élève de Fereidoun M. Esfandiary, appelé FM-2030. Ce dernier a écrit en 1989 *Are You a Transhuman ?*, un livre clé du transhumanisme. Evidemment leurs noms, More et Vita-More, sont des alias.

<sup>511</sup> VITA-MORE, Natasha, « Manifesto. Transhumanist Arts Statement. ». [En ligne]. URL : <http://www.natasha.cc/transhumanistculture.htm>. Consulté le 19/02/2012 [Je traduis]

cerveaux, la manière dont notre pensée fonctionne, me semble bien plus impressionnant. »<sup>512</sup>

L'idée semble avant tout d'adhérer au mode de pensée transhumaniste, peu importe l'objet artistique. Le raisonnement de cette adepte du body-building est centré uniquement sur les évolutions possibles du corps humain, elle dit s'intéresser aux capacités mentales de l'humain mais insiste de fait sur l'augmentation des capacités physiques et sensorielles du corps pour une plus grande longévité et un plus grand confort. Concernant le discours, qui a l'avantage d'être cohérent puisqu'elle développe des arguments similaires à chaque fois, il y a peu à dire. Le corps est pensé de façon utilitariste. Les œuvres de Natasha Vita-More sont esthétiquement pauvres, ce sont essentiellement des simulations sur ordinateur, des images en 3D présentant un prototype du corps du futur. Parmi ceux-là, le schéma *Primo 3M+* (2000), qualifié de « site-canular » par le sociologue Antonio Casilli<sup>513</sup>, et *Primo Posthuman 3M+* vantant « le nouveau genre humain ». Natasha Vita-More est avant tout un porte-parole du mouvement extropiste :

« Ce sont les outils qui changent dans l'art et les arts. Il est toujours fatigant de devoir expliquer aux personnes qui créent les technologies qui nous permettront d'améliorer et de rallonger nos vies, pourquoi l'art est primordial et omniprésent. Quel est l'intérêt de développer des moyens pour vivre plus longtemps si on ne s'intéresse pas à ce qu'il y a de merveilleux dans la vie ! Les humains, et les trans-humains, ont besoin de s'exprimer. L'expression est un merveilleux moyen de développer le courage, le sens des responsabilités et la compassion. »<sup>514</sup>

Même l'art est utile à la construction d'une société future si l'on en croit celle qu'on appelle la « muse transhumaniste »<sup>515</sup>.

Aux côtés de l'art transhumaniste revendiqué par Natasha Vita-More, un art posthumain a également été proposé en 1995 par l'artiste anglais et professeur Robert Pepperell, auteur d'un ouvrage intitulé *The post-human condition* dans lequel il s'interroge sur les changements produits par l'émergence prochaine de formes non humaines aux capacités équivalentes ou supérieures à l'humain :

---

<sup>512</sup> COURAU, Laurent, « Natasha Vita-More, propos recueillis par Laurent Courau », *Laspirale.org*. [En ligne], URL : <http://www.laspirale.org/texte.php?id=33>. Consulté le 19/02/2012

<sup>513</sup> CASILLI, Antonio, « Les avatars bleus », *op.cit.*, p.186

<sup>514</sup> COURAU, Laurent, « Natasha Vita-More, propos recueillis par Laurent Courau », *op.cit.*

<sup>515</sup> Voir CASILLI, Antonio, « Les avatars bleus », *op.cit.*, p.186. Elle-même cite Madonna : VITA-MORE, Natasha, « AGELESS THINKING Creating Positive Transhuman Attitude » (1996). [En ligne]. URL : <http://www.natasha.cc/ageless.htm>. Consulté le 27/08/2013

« Nous savons que nous sommes capables de créer des entités qui peuvent nous égaler ou même nous surpasser, et nous devons sérieusement faire face à la possibilité que des caractéristiques comme la pensée humaine puisse être créée dans des formes non-humaines ? Alors que c'est l'une de nos peurs les plus profondes c'est aussi le Saint-Graal des sciences informatiques. Malgré les énormes problèmes en jeu, le développement d'une entité artificiellement consciente peut arriver durant notre vie. Est-ce qu'une telle entité aurait des émotions semblables à l'humain ; est-ce qu'elle aurait conscience de sa propre existence ? »<sup>516</sup>

Robert Pepperell est favorable à l'évolution technologique et à une fusion de plus en plus importante entre humain et machine. Dans un style un peu chaotique, il développe sa propre approche du posthumanisme, qui sonne la fin de l'anthropocentrisme. La machine reste visiblement le futur de l'humain. Il essaie de donner une place à l'art en accord avec ces éléments de réflexion :

« La production et l'appréciation de l'Art sont une faculté humaine particulière. C'est souvent cité par les Humanistes comme la plus haute expression de la pensée humaine et la chose qui nous distingue le plus des machines. [...] Pour développer une machine qui puisse produire et apprécier l'art nous devons d'abord avoir une compréhension plus claire de ce que c'est. »<sup>517</sup>

Dans ce manifeste, la machine remplace ou prolonge l'humain dans sa capacité créative également. Selon cet auteur, la façon la plus efficace de savoir ce qui est de l'art est de considérer comme tel tout produit du marché de l'art. Pepperell distingue le bon art (« Good art ») du mauvais art (« Bad Art »). Le bon art est esthétiquement stimulant, contient des éléments de désordre et promeut la discontinuité<sup>518</sup>. Le manifeste n'est pas très éclairant sur le plan artistique, car il n'est rien indiqué quant à ses thèmes, processus de réalisation ou supports privilégiés. Là encore, il y a un décalage concernant la production artistique de l'auteur. De 1993 à 2000, Robert Pepperell a réalisé des installations interactives mais, depuis les années 2000, cet artiste fait essentiellement des peintures à l'huile abstraites ou réalistes, parfois avec son iPad. Il travaille sur la perception, mais il est difficile d'y voir un engagement technophile car ses peintures sont de facture très classique. Le

---

<sup>516</sup> PEPPERELL, Robert, « Introduction to the Posthuman Condition », *Robertpepperell.com*, 2002. [En ligne], URL : <http://www.robertpepperell.com/Posthum/phintro.htm>. Consulté le 25/08/2013

<sup>517</sup> PEPPERELL, Robert, « Statements on Art and Creativity », *Robertpepperell.com*. [En ligne], URL : <http://www.robertpepperell.com/Posthum/art.htm>. Consulté le 25/08/2013

<sup>518</sup> *Ibid.*

discours, l'engagement politique en faveur de la technologie a pris le pas sur la pratique artistique, qui n'est pas nécessairement en adéquation.

Le sociologue Maxime Coulombe a proposé une définition de l'art posthumain, sans le lier cette fois à une vision philosophique ou idéologique :

« L'art posthumain est très récent, fils des développements du numérique et des avancées actuelles en robotique et en biogénétique. S'il fallait le dater, on pourrait en situer la naissance au début des années 1990 ; sa paternité/maternité en est d'ailleurs toujours débattue (Orlan 1997 ; Stelarc 1995). Disons, de manière générale – l'identité du glossateur n'ayant qu'une valeur anecdotique – qu'on peut retrouver des fondateurs de cette mouvance en Australie, en France, en Grande-Bretagne et aux Etats-Unis. »<sup>519</sup>

On peut s'interroger sur ce terme d'art posthumain, qui semble s'imposer (« l'art posthumain est très récent [...] »). Ni ORLAN, ni Stelarc, cités par Coulombe, ne se revendiquent de cette mouvance posthumaine. Mais le terme posthumain est envisagé ici un « imaginaire », et non comme « le futur de l'homme ». Le concept est donc abordé sous la forme d'un désir qui modèle peu à peu le réel : « La posthumanité est le désir de transformer le corps au-delà de ses capacités biologiques »<sup>520</sup>. L'idée d'un art posthumain semble être le reflet d'une société de plus en plus en prise avec la technologie, sans que les artistes qui y sont associés, plus ou moins volontairement, ne revendiquent nécessairement la position des posthumains. Maxime Coulombe caractérise l'art posthumain comme suit :

« Visuellement, ces œuvres présentent des femmes, des hommes et parfois des animaux transformés virtuellement ou réellement par la technologie, que ce soit par ajout ou par retrait : transformation du visage (Orlan), ajout de bras et robotisation (Stelarc), changement de couleur (Kac), retrait des organes génitaux (Aziz et Cucher) »

Il s'appuie sur un corpus de six artistes ou collectifs d'artistes. Parmi eux, Natasha Vita-More dont la carrière artistique n'existe qu'au regard de son engagement dans la mouvance transhumaine. Il ajoute que les œuvres d'art posthumain « sont travaillées par les enjeux de la posthumanité »<sup>521</sup>. C'est-à-dire, si l'on se rapporte à sa définition du posthumain, des œuvres qui se rapportent à

---

<sup>519</sup> COULOMB, Maxime, *Imaginer le posthumain. Sociologie de l'art et archéologie d'un vertige*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2009, p.4

<sup>520</sup> *Ibid.*, p.13

<sup>521</sup> *Ibid.*

l'amélioration des capacités biologiques, en se centrant sur la figure de l'humain. Plus loin, l'auteur précise qu'il n'étudiera qu'une part de l'art posthumain liée à l'amélioration biotechnologique du corps. Il en exclut la vie artificielle et les manipulations biologiques :

« Je ne me référerai, pourtant, qu'à une part spécifique de l'art posthumain : celle directement liée à l'amélioration du corps par l'entremise des technosciences. Il ne sera donc pas question, ici, de la vie artificielle (l'A-Life) comme telle ou des développements et des manipulations biologiques (le Bio-Art), bien que je croiserai certains des discours et des arguments qui les organisent. C'est plutôt l'homme en tant que corps que je souhaite observer, au moment où une technologie nouvelle vient s'arrimer à lui. »<sup>522</sup>

Ceci laissant penser que le Bio-Art et l'A-Life seraient englobés de ce qu'il qualifie d'art posthumain, sans plus d'explication. L'art posthumain se distinguerait donc en trois branches : l'amélioration du corps humain, la vie artificielle et la manipulation biologique, ces sujets étant travaillés de façon simulée ou réelle.

Terme souvent employé aujourd'hui<sup>523</sup>, l'apparition du concept que recouvre le terme « posthumain » a marqué les esprits dans le monde de l'art. Cette découverte se fait lors de l'exposition *Post Human*, présentée pour la première fois en Suisse en 1992 par Jeffrey Deitch, commissaire d'exposition, critique et marchand d'art américain. Parmi les artistes exposés, se trouvent Matthew Barney, Wim Delvoye, Damien Hirst, ou encore Cindy Sherman. C'est la première exposition organisée sur ce thème. La réception de cette exposition semble avoir été modeste, dans un premier temps, si on se réfère au nombre d'articles parus dans la presse. Un article, paru en 1993 dans le magazine *Lapiz*, en propose une critique négative<sup>524</sup>. Pour l'auteur, les thèses développées dans l'exposition ne parviennent pas à prendre forme dans les œuvres réelles présentées : le réel n'est pas à la hauteur de l'imaginaire posthumain. Le magazine espagnol est

---

<sup>522</sup> *Ibid.*, note 3 p.5

<sup>523</sup> De nombreux journaux à grand tirage ont titré leurs articles avec le mot « posthumain », à partir des années 2000. En voici quelques exemples dans la presse nationale française : LANCELIN, Aude, « Bienvenue dans le monde posthumain ! », *Marianne.net*, mise en ligne le 17/01/2012 [En ligne], URL : [http://www.marianne.net/Bienvenue-dans-le-monde-posthumain-\\_a214436.html](http://www.marianne.net/Bienvenue-dans-le-monde-posthumain-_a214436.html) ; BEGAUDEAU, François, « Armstrong, le post-humain », *Lemonde.fr*, mise en ligne le 02/11/2012 [En ligne], URL : [http://www.lemonde.fr/sport/article/2012/11/02/armstrong-le-post-humain\\_1784738\\_3242.html](http://www.lemonde.fr/sport/article/2012/11/02/armstrong-le-post-humain_1784738_3242.html) ; BENSIMON, Corinne, « L'avenir posthumain selon Fukuyama », *Liberation.fr*, mise en ligne le 25/10/2002 [En ligne], URL : [http://www.liberation.fr/tribune/2002/10/25/l-avenir-posthumain-selon-fukuyama\\_419565](http://www.liberation.fr/tribune/2002/10/25/l-avenir-posthumain-selon-fukuyama_419565).

<sup>524</sup> OLIVARES, Rosa, « Post Human : mas alla de la apariencia », *Lapiz*, n° 93, mai 1993, p.24-29.

sceptique quant à la valeur artistique de l'exposition et au concept de posthumain, un faux concept qui s'appuierait sur des peurs et des angoisses. Le magazine *Flash Art International* publie une critique beaucoup plus enthousiaste : « un aperçu de quelques unes des meilleures œuvres de l'art contemporain », ou encore « La réalité a surpassé tous nos rêves, imbriquant l'artificiel et le naturel »<sup>525</sup>. De plus, cette exposition aurait dégagé une nouvelle définition de l'art qui traverse une période de malaise, au début des années 1990. Pour ce magazine anglophone, l'exposition permet de dessiner une tendance novatrice dans l'art contemporain en phase avec son époque.

Une interview du commissaire de l'exposition, Jeffrey Deitch, à propos de l'exposition a été publiée la même année :

« L'intérêt de "Post Human" est de commencer à regarder comment ces nouvelles technologies et nouvelles attitudes sociales interagissent avec l'art. Cela me fascine d'imaginer combien de décisions créatives et même artistiques devront être fait en utilisant les nouvelles technologies informatiques et biologiques. Je ne suis pas particulièrement impliqué dans les derniers développements en génétique et en informatique, ayant la plupart de mes informations des journalistes plutôt que des sources primaires. J'ai été donc été stupéfait quand Paul Mc Carthy et sa femme m'ont donné un article de l'éminent généticien Leroy Hood intitulé "Notes on Future Humans" dans lequel il utilisait le terme "post human." Provenant de la critique d'art, j'étais en fait beaucoup plus proche de la théorie actuelle en génétique avancée que je ne l'avais jamais imaginé. »<sup>526</sup>

Jeffrey Deitch a conçu cette exposition en s'inspirant des évolutions technologiques dans le quotidien et suite à la lecture d'un article sur la génétique. Il s'inspire donc d'un article scientifique pour montrer la résonance qu'il y voit dans la production artistique du moment. On retrouve une démarche similaire à celle de Jack Burnham, avec la théorie des systèmes, que nous avons vue plus haut. Curieusement, cette référence scientifique n'apparaît pas dans le catalogue de l'exposition, et le vocabulaire employé ne fait pas de référence à la génétique. C'est la période du *Human Genome Project* aux Etats-Unis ; la génétique apparaît comme une discipline-phare parce qu'elle est supposée donner les secrets du fonctionnement humain. Son point de départ semble être donc une interrogation sur la forme de l'homme du futur. Les œuvres de l'exposition traitent cette question plus ou moins abstraitement. Dans l'ensemble, les œuvres n'abordent ces questions que de loin en

---

<sup>525</sup> KONTOVA, Helena, « Post Human », *Flash Art International*, Vol. 25, n° 166, octobre 1992, p.93. [Je traduis]

<sup>526</sup> POLITI, Giancarlo, KONTOVA, Helena, « Jeffrey Deitch's Brave New Art », *Flash Art*, Vol. 26, n° 167, novembre 1992. [Je traduis]



loin, alors que l'on pourrait s'attendre à un choix d'œuvres se référant plus directement aux biotechnologies.

Cette exposition fait souvent référence lorsqu'il est question du posthumain dans la sphère artistique. Elle a eu lieu en 1992 ; la notion de posthumain était alors une notion qui commençait à être employée en dehors du cercle restreint des initiés californiens. L'historien d'art Paul Ardenne cite cette exposition dans son livre *L'image corps*. Selon lui, elle a permis d'imposer et de vulgariser le concept du posthumain. Elle a deux orientations principales, toujours selon cet auteur : un fort aspect théorique, le posthumain pensé comme phénomène intime et social, et la présentation d'œuvres de trente-six artistes différents, peu connus pour la plupart. Pourtant, l'exposition ne propose pas de pistes de réflexion fortes, sans doute car la notion même de posthumain était mal définie. Pour la majorité, les œuvres exposées n'ont pas été produites pour cette exposition, ce qui fait qu'elles n'ont qu'un lien ténu avec l'imaginaire posthumain. L'exposition propose donc une diversité de réponses artistiques :

« Autant de réalisations plastiques, de nature diverse, constituant comme on va le voir des réponses indécises balançant du refus de représenter le corps à sa mise en pièces, du constat de son inadaptation sociale à celui de sa déficience morale »<sup>527</sup>

C'est étonnant que des artistes comme Stelarc ou ORLAN ne soient pas présents dans l'exposition *Posthuman* alors que leurs discours respectifs correspondent à ce que dit Jeffrey Deitch dans le catalogue de l'exposition : « Le point de vue terre-à-terre qui consiste à s'accepter tel que la « nature » nous a faits est remplacé par le sentiment toujours plus fort qu'il est normal de se réinventer »<sup>528</sup>. Paul Ardenne voit dans cette exposition une critique de la technologie et des idéologies associées :

« Pour la circonstance, il s'agit d'inciter le spectateur à s'interroger sur le devenir de l'individu à l'âge post-humain, d'alarmer l'opinion sur un avenir dangereux quoique abordé de plein gré, voire de manière euphorique. »<sup>529</sup>

---

<sup>527</sup> ARDENNE, Paul, *L'image corps : figure de l'humain dans l'art du 20<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2001, p.430

<sup>528</sup> DEITCH, Jeffrey, *Post Human* [catalogue d'exposition], New York, Distributed Art Publisher, Amsterdam, Idea Books, 1992, traduction française n.p. (p.27 en anglais)

<sup>529</sup> ARDENNE, Paul, *L'image corps : figure de l'humain dans l'art du 20<sup>ème</sup> siècle*, op.cit., p.432

Il ajoute : « La vision des artistes relativement au post-humain, on le voit est surtout cauchemardesque... ». Il n'apparaît pourtant nulle part dans les propos de Jeffrey Deitch ce septicisme qui est à l'œuvre dans ces propos. C'est donc la lecture qu'en fait Paul Ardenne, une lecture très européenne, de défiance des technologies. Il n'est cependant pas le seul à s'interroger sur les enjeux de l'usage des biotechnologies.

La capacité nouvelle de l'humain à définir ce qui relève ou non de son intervention dans le domaine biologique suscite des peurs. C'est ce que relève par ailleurs Marion Laval-Jeantet à propos de la réaction du public face à l'adjectif posthumain et à l'imaginaire relatif aujourd'hui en cours :

« Quand il est question d'art posthumain, c'est souvent l'image de l'homme-machine qui s'impose, accompagnée de réflexions fournies sur l'intelligence artificielle et la réalité augmentée. Au cours des conférences récentes auxquelles j'ai pu assister, les questions fusaient autour d'images inquiétantes dans lesquelles un monde de cyborgs prendrait le dessus sur l'être humain. Un type d'images catastrophistes très relayé par les médias aujourd'hui, si on en juge par la quantité de documentaires apocalyptiques sur nos écrans qui opposent l'homme et la technologie. »<sup>530</sup>

La terreur dont parle Marion Laval-Jeantet naît de ce que l'homme conçoit la machine comme un objet extérieur, non-humain. L'identité de l'homme est fondée sur cette dichotomie : humain/non-humain. L'artiste donne l'exemple de la difficulté pour l'humain à accepter un greffon. Or, si l'homme a du mal à accepter une extension charnelle propre à lui faciliter l'existence – une greffe de main, de visage, par exemple – il n'est pas difficile d'imaginer sa réticence psychologique à intégrer des éléments robotiques. La peur s'inscrit d'abord sur des éléments propres à menacer sa survie : animaux et végétaux qui servent à le nourrir, transformation du corps humain, modification de son cadre de vie, menace de la machine.

Le but de Deitch était-il de créer un nouveau mouvement artistique à l'heure où la multiplicité des formes et supports artistiques empêche la catégorisation ? Cet extrait d'une interview de *Flash Art International* de Jeffrey Deitch laisse penser à une réponse affirmative :

« GP/HK : Voyez-vous “Post Human” comme un retour majeur à l'art figuratif ? Quelle est la différence entre ce type de figuration et le Pop Art ou l'hyperréalisme ?

---

<sup>530</sup> LAVAL-JEANTET, Marion, « Self-animalité », [plastik], op.cit.

JD [Jeffrey Deitch] : Oui, je pense que nous voyons un mouvement significatif vers l'art figuratif. Je vois cela plus comme une réinvention de l'art figuratif, quoi qu'il en soit, plutôt qu'un retour à la figuration. Je sens que nous assistons à une renaissance de l'art figuratif qui coïncide avec ces changements dans l'environnement social et technologique. Ce nouvel art figuratif vient de quelque part de très différent de la tradition figurative de Picasso et Matisse. Un nouveau type d'art figuratif est en train de se développer qui est plutôt l'héritier de la tradition conceptuelle de Duchamp et Warhol. »<sup>531</sup>

Le posthumain serait donc un phénomène déjà présent dans l'imaginaire artistique. Les œuvres reflètent une tendance de la société en prise avec des avancées scientifiques qui, touchant à la modification du vivant, ouvrent les vannes d'un imaginaire nourri du succès de la science-fiction depuis le début du XX<sup>ème</sup> siècle.

### **b) Bio-art, art biotech', art génétique : une pluralité de dénomination**

A côté de cette tentative de cerner les tendances de l'art contemporain à travers le posthumain comme thématique de recherche commune, certains critiques ont pris de penser ces œuvres à travers l'utilisation des biotechnologies par les artistes. Le commissaire d'exposition Jens Hauser a organisé la première exposition en France sur l'art biotechnologique, *L'art biotech'*, au Lieu Unique (Nantes) en 2003<sup>532</sup>. Il tente de théoriser l'art biotech. Les œuvres des artistes qu'il y a montrées deviennent alors exemplaires de son propos : Art Orienté objet, Joe Davis, Eduardo Kac, Tissue Culture & Art, George Gessert, Marta de Menezes. Selon lui, l'art biotech' ne doit pas être abordé du point de vue thématique, car des pratiques très diverses se retrouveraient assimilées à l'art biotech' (comme le propose l'art posthumain). L'art biotech' est distingué de l'art génétique, terme beaucoup employé pendant tout le période des années 1990 lors du projet sur le génome humain, mais dont on s'est vite aperçu qu'il limitait vite la pratique artistique aux manipulations génétiques. L'art biotech' se définit notamment par son caractère hybride, proliférant et mutant. Ses caractéristiques sont déclinées comme suit par le critique d'art :

« La « mutation » de l'art biotech peut être décrite selon quatre thèses :

---

<sup>531</sup> POLITI, Giancarlo, KONTOVA, Helena, « Jeffrey Deitch's Brave New Art », *op.cit.*

<sup>532</sup> Il ne faut cependant pas oublier deux événements importants avant cela, en 2000 : le colloque et l'exposition *L'art contemporain au risque du clonage* dirigés par Richard Conte à la Sorbonne, et la même année l'exposition *Le corps mutant* à la galerie Enrico Navarra, Paris, dont le commissaire était Jacques Ranc.

- l'art biotech se rematérialise de plus en plus. L'ancienne fascination pour le «code de la vie» cède le pas à une confrontation phénoménologique avec ce qu'il convient d'appeler le wetwork ;
- au lieu d'objets représentatifs, de descriptions visuelles et de simulations, des processus de transformation à caractère performatif occupent désormais une place centrale ;
- l'art biotech intéresse de plus en plus les artistes performeurs du Body Art. On peut constater des analogies structurelles sous-jacentes unissant les deux champs ;
- l'art biotech ne se laisse pas saisir par une définition rigide et immuable des processus et des matériaux qu'il doit employer. Même si nous pouvons considérer que la « manipulation des mécanismes de la vie » est l'un de ses outils, ce syntagme englobe un vaste éventail de formes, tant en ce qui concerne le discours que la technique. »<sup>533</sup>

Si l'on se penche sur sa première « thèse », l'art génétique se fait remplacer plus largement par ce qu'il appelle le « wetwork », œuvre à base de vivant. Mais qu'est que cette rematérialisation dont parle Jens Hauser ? C'est un prolongement de la théorie de la dématérialisation de l'objet d'art de Lucy R. Lippard de 1973, que l'auteur cite. La rematérialisation dont il parle ne serait pas un retour à l'objet, mais une physicalité retrouvée par l'utilisation d'un matériau concret : « l'art se confronte à nouveau au matériau concret, à base de carbone. ». Le fait d'utiliser concrètement certaines méthodes telles que la transgénèse, la culture cellulaire, la transplantation, la production de séquence ADN artificiel, et autres<sup>534</sup> seraient une rematérialisation de l'art. La dématérialisation de Lucy Lippard se concentre sur les années 1966 à 1972, avec le développement de l'art conceptuel, et relève le déplacement de la production artistique de l'objet d'art au processus de pensée. L'art en tant qu'idée et l'art en tant qu'action priment sur l'objet même. Ces approches transforment en profondeur les relations au marché de l'art, au public et à la critique. La disparition ou le repli de l'objet dans l'art minimal et conceptuel est au cœur de ce que Lippard qualifie de « dématérialisation », au profit d'une implication plus importante du spectateur pour appréhender l'œuvre. Peut-on voir une rematérialisation de l'art dans les œuvres d'art biotech ? « Il s'agit le plus souvent d'une mise en scène de processus transitoires de transformation et non pas de produits finaux vivants [...]. Ce n'est pas une coïncidence si nombre de ces artistes optent pour des formes performatives [...]. », nous dit Jens Hauser. Il précise :

<sup>533</sup> HAUSER, Jens, « Bios, techne, logos : un art très contemporain », *Inter : art actuel*, n° 94, 2006, p.16

<sup>534</sup> HAUSER, Jens, « Biotechnology as Mediality : Strategies of organic media art », *[plastik]*, n°2, « In vivo, L'artiste en l'œuvre ? ». Mis en ligne le 21 mars 2011. [En ligne]. URL : <http://art-science.univ-paris1.fr/document.php?id=483>. Consulté le 05/07/2011

« Après les périodes de dématérialisation, de simulation numérique et d'immersion dans les arts médiatiques contemporains, l'art biotech contribue à ce que les artistes en reviennent à utiliser le corps, y compris leur propre corps, comme un champ de bataille où s'affrontent les thèmes et les problèmes liés aux sciences de la vie. »

L'auteur semble signifier que les artistes manipulent du matériel biologique, ayant une vie tangible, bien que réduite, pas nécessairement visible, et non des concepts ou des idées. Mais qualifier de « rematérialisation » la démarche des artistes qui font de l'art biotech les confronte à une notion développée en 1968<sup>535</sup>. Or, le terme de « rematérialisation » implique que le processus ait été inversé, et que la pratique artistique revient à une matérialisation. Si Jens Hauser se défend de parler d'un retour à l'objet d'art, il s'inscrit tout de même dans la lignée de l'ouvrage de Lippard alors que cette pensée ne concerne qu'une typologie précise d'œuvres (cependant majeures pour l'évolution de l'art) et à un moment précis de l'histoire de l'art. C'est donc vite oublier le contexte de réaction dans lequel s'inscrivent ces œuvres à la fin des années 1960, une réaction face au marché, aux institutions, et au rapport à l'objet en général. Certes, il y a bien une certaine continuité dans l'interpellation du public concernant l'utilisation des technologies, mais on ne peut pas dire que les artistes biotech aient une démarche particulièrement marquée pour s'inscrire en opposition à une « dématérialisation » de l'art. Le lien avec le concept de « dématérialisation » n'apparaît donc pas opérant. En soi, ce concept de rematérialisation manque de clarté car si certaines œuvres d'art numériques (pas toutes) ont pu prolonger le concept de Lippard, le corps n'avait pas disparu dans la dématérialisation de l'art. Par exemple, le Judson Dance Theater, lieu d'expérimentation pour la danse à New York, a été un carrefour d'idées sur le corps dans l'émergence de nouvelles performances et projets artistiques. C'est d'ailleurs ce que Hauser relève quand il dit qu'il y a des « analogies structurelles sous-jacentes » entre le Body Art et l'art biotech dans son troisième point.

La deuxième thèse sur le « processus de transformation à caractère performatif » indique que c'est le processus, le *work in progress*, qui est souvent mis en avant dans ce type d'œuvre. Cet argument est intéressant en ce qu'il insiste sur la nature processuelle qu'induit l'emploi d'une matière si particulière. La dernière thèse souligne la souplesse de définition de l'art biotech, bien qu'il limite son application à la « manipulation des mécanismes de la vie ».

Mais Jens Hauser a donné une autre définition, plus synthétique, dans la revue *Archée* :

---

<sup>535</sup> LIPPARD, Lucy, CHANDLER, John, « The Dematerialization of Art », *Art International*, février 1968, vol. 12, n°2, p.31-36

« ... art de transformation *in vivo* ou *in vitro* qui manipule du matériel biologique à des niveaux distincts (par exemple, les cellules individuelles, les protéines, les gènes, les nucléotides) et crée des dispositifs qui permettent au public d'y prendre part, d'une manière émotionnelle et cognitive. »<sup>536</sup>

Cette définition évacue la question de la rematérialisation mais ajoute l'idée d'une participation du public tout en la limitant à l'émotion et à la cognition. Mais quelle œuvre d'art n'invite pas son public à y prendre part de façon émotionnelle et cognitive ? Aucune des définitions proposées par Jens Hauser sur l'art biotech' ne semblent donc totalement convaincantes.

Pour les sociologues Magali Uhl et Dominic Dubois, l'art biotech' n'est ni un courant, ni une école, mais une forme d'art se définissant par ses matériaux et sa technique :

« Ces différents artistes sont regroupés sous l'étiquette d'art biotech, ou d'arts biotechnoscientifiques. Sans constituer un courant précis ou une école stylistique particulière, cette forme d'art repose sur une utilisation des diverses techniques de la biologie contemporaine. Ces artistes donnent essentiellement à voir des transformations corporelles, réelles ou virtuelles, ou encore des productions combinant mondes vivants et artificiels, qui impliquent l'usage de technologies ou du moins les prennent comme intermédiaires à l'action artistique. »<sup>537</sup>

Dans cette définition, l'œuvre n'est pas nécessairement composée de matériaux biotechnologiques réels. Elle peut traiter le sujet de façon virtuelle, bien qu'il faille utiliser des technologies contemporaines pour cela (« qui impliquent l'usage de technologies »). Cet article est paru dans un numéro des *Cahiers de Recherche Sociologique* consacré à l'art posthumain. On voit donc que les termes, « art biotech' » , « art posthumain », se chevauchent tout en se recoupant en partie. Finalement, dans l'ouvrage *Art et biotechnologies* qu'elle a co-dirigé, Ernestine Daubner insiste sur le caractère transgressif de l'iconographie biotechnologique : « on y voit les notions de trans-sexualité, de trans-ethnicité, de trans-culture, de transgénique, de trans-... et surtout la jouissance de l'état d'hybridité et des identités fluides »<sup>538</sup>. L'hybridité, le dépassement des frontières entre

---

<sup>536</sup> HAUSER, Jens, « Art biotechnique : Entre métaphore et métonymie », *Revue Archée*, juin 2008. [En ligne]. URL : <http://archee.qc.ca/ar.php?page=article&no=310>. Consulté le 20/08/2013

<sup>537</sup> UHL, Magali, DUBOIS, Dominic, « Réécrire le corps. L'art biotech ou l'expression d'une genèse technique de l'hominsation », *Cahiers de Recherche Sociologique*, « L'art posthumain. L'identité humaine en débat », n° 50, hiver 2011, p. 33-54

<sup>538</sup> DAUBNER, Ernestine, « Hybrides culturels. Biofictions, *biocyborgs* et agents artificiels », *Art et biotechnologies*, *op.cit.*, p.29

genres, entre cultures, entre espèces, entre disciplines, deviennent matière à réflexion dans cet art qui fait de l'idée de transformation son leitmotiv.

L'art biotech' est "conurrencé" par un autre terme, très proche : le bioart. Qu'est-ce qui les distingue ? Denis Baron propose une définition axée sur la question du support et de l'identitaire :

« Le bio-art consiste donc à travailler à partir des ressources offertes par les biotechnologies : transgénèse, culture de tissus, homogreffes, synthèse de séquences ADN, décryptage du génome, neurophysiologie, afin de défricher de nouveaux terrains identitaires. L'exploration du patrimoine génétique par les bioartistes bouleverse dès lors l'intégrité de l'identité humaine et brouille les frontières entre naturel et artificiel, l'art transgénique ayant la possibilité d'utiliser le génie génétique en vue de créer des hybrides vivants uniques, nouvelles matières vivantes pour de nouvelles fonctionnalités du corps humain. »  
539

Cette définition centre essentiellement le propos sur l'humain et l'« exploration » de son potentiel biologique. Pour Louise Poissant, doyenne de la Faculté des arts de l'Université du Québec à Montréal, le bioart naît visiblement de deux démarches artistiques opposées : le refus de la mort et le pouvoir sur la vie, et la volonté de conserver la vie comme elle est.

« Le bioart semble prendre deux directions apparemment adverses et émergeant de motivations incompatibles : un désir d'empowerment et d'éternité d'une part, et un désir de contrôle et de préservation de l'intégrité de la vie telle qu'elle se présente d'autre part. »<sup>540</sup>

Les questions d'éthique apparaissent plus fortement à travers cette définition qui souligne l'impact des décisions humaines sur l'avenir de l'ensemble des êtres vivants. Cela fait ressortir la difficulté à choisir entre les avancées scientifiques, dont les conséquences sont difficiles à connaître, et la volonté de préserver un certain état de la vie. Louise Poissant explique que l'émergence du numérique a accéléré l'« esthétique de l'hybridité », déjà visible depuis le début du XX<sup>ème</sup> siècle, qui « s'applique dorénavant au matériau du vivant questionnant son devenir posthumain ou transhumain. »<sup>541</sup>. Finalement, les définitions varient mais se ressemblent. Elles débouchent toutes sur l'association des termes transhumain ou posthumain : les biotechnologies impliquent l'évolution, pour ne pas dire la transformation, de l'humain, et donc sur sa redéfinition.

---

<sup>539</sup> BARON, Denis, *La chair mutante, fabrique d'un posthumain*, Paris, Editions Dis Voir, 2008, p. 42

<sup>540</sup> POISSANT, Louise, « L'art de réinventer la vie », *Art et biotechnologies*, op.cit., p.5

<sup>541</sup> *Ibid.*, p.3-4

### c) Le médium : cumul de fonctions

Certaines biotechnologies sont devenues pour certaines, comme le clonage, des « représentations culturelles »<sup>542</sup>. Les œuvres qui s'appuient sur ces nouvelles représentations sont distinguées par leur médium, ou leur thème. Ma démarche ne consiste pas à qualifier ces pratiques, mais simplement à analyser plus précisément l'importance du médium dans ce type d'œuvres. C'est sur ce critère, faute de mieux, qu'ont été choisies les œuvres d'Art Orienté objet, de Wim Delvoye, d'Eduardo Kac, d'ORLAN, et de Stelarc. Il paraissait intéressant de ne pas évincer la question du médium pour une raison simple mais importante : jamais le médium n'aura été si près de cumuler tous les sens pour lesquels il a pu être employé en art. Le médium a eu différentes significations au cours du temps. Sur son site internet, ORLAN classe ses œuvres en fonction des médiums utilisés, parmi lesquels le bioart. A la question « le bioart est-il pour vous un médium (un support) ou un courant artistique ? », l'artiste a répondu : « Je considère le bio-art médium possible parmi tant d'autres. »<sup>543</sup> Les œuvres du corpus ont un rapport étroit à leur médium. Les biotechnologies servent à créer, ou à modifier, des éléments ou êtres vivants. Elles s'inscrivent, et inscrivent alors l'œuvre, dans un milieu biologique (aussi appelé médium). Le terme de « médium » renvoie également à une appréhension spirituelle de la vie, chargée de symboles et de croyances. Les biotechnologies sont parfois utilisées dans l'œuvre pour délivrer un message particulier lié à leur signification. Par exemple, Eduardo Kac utilise la manipulation génétique pour interroger le statut de l'être vivant créé, tout comme Tissue Culture & Art le fait avec la culture tissulaire. Par ailleurs, Walter Benjamin en avait une interprétation particulière, puisque le médium de l'œuvre s'entendait comme l'espace intermédiaire entre l'œuvre (émetteur) et le public (récepteur) mais dans un sens presque sacré puisqu'il parle d'« aura »<sup>544</sup> de l'œuvre d'art. Le médium est donc entendu à la fois comme un support physique de l'œuvre, un milieu biologique, un moyen de transmission d'informations, et comme un élément de médiation entre l'œuvre et le public. Sur ce dernier point,

---

<sup>542</sup> Selon le philosophe Claude Debru : « Il est clair que le clonage n'est pas seulement une pratique de biotechnologie. C'est aussi une "représentation culturelle" ».

DEBRU, Claude, « Contingence du réel, réalisation du possible : du bricolage de l'évolution au bricolage biotechnologique », *L'art contemporain au risque du clonage*, op.cit. p.40

<sup>543</sup> ORLAN, (*Aucun objet*) [courrier électronique]. Destinataire : Camille Prunet. 4 avril 2013. Communication personnelle.

<sup>544</sup> BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op.cit., p. 22



cela fait varier son rôle de simple intermédiaire pratique pour l'entrée dans l'œuvre à un rôle d'intermédiaire au sens spirituel selon l'appréhension de l'œuvre.

Le terme de « médium » , polysémique, est important car il permet de voir la superposition d'imaginaires qui y est associée. C'est pourquoi, dans ce cas précis, mettre le médium de côté pour aborder ces œuvres n'apparaît pas pertinent. On s'aperçoit pourtant que ce seul critère est décevant. Il réduit un propos à un outil (qui implique l'utilisateur d'un support vivant). Mais la seule thématique des technologies du vivant, nous l'avons vu plus haut, emmène dans des directions parfois trop éloignées pour déterminer un ensemble d'œuvres qui auraient des enjeux similaires, d'autant que les courants de pensée sur cette thématique vont d'un extrême à l'autre (ce qui rend encore plus intéressant la place du *médium*).

Les pratiques artistiques utilisant des supports biologiques doivent aller chercher les connaissances manquantes dans les laboratoires le plus souvent. Il y a un déplacement physique et intellectuel des artistes qui font la démarche de rejoindre les scientifiques, pour aider à une forme de vulgarisation des nouvelles technologies à travers leur désir de comprendre. Il ne s'agit pas d'une vulgarisation classique. Il s'agit de s'emparer de savoirs, souvent laissés à la discussion entre spécialistes, pour en interroger les « représentations culturelles », pour les créer ou pour les modifier. La collaboration entre scientifiques et artistes n'est pas aisée pour différentes raisons évoquées plus haut : différence de méthodes, différence d'encadrements, différence de résultats, différences d'objectifs aussi. Par ailleurs, les artistes, comme les scientifiques, sont aussi des citoyens, ce qui ne simplifie pas les échanges lorsque les engagements idéologiques ne sont pas les mêmes. Certains pays ont cependant compris très vite leur intérêt à inviter l'art à produire une recherche appliquée en lien avec la recherche scientifique. Ceci afin de pouvoir produire un réel impact économique à terme ; c'est vrai essentiellement en design ou en art numérique. Les œuvres d'art qui utilisent des biotechnologies sont donc moins concernées par ces invitations. Il faut dire que leur désignation a donné lieu à différentes qualifications, telles que l'art posthumain, l'art transhumain, l'art biotech', ou le bioart, considérées comme mouvements, courants, idées. Ces différents noms reflètent l'hybridité dans ces œuvres et l'hybridité des pratiques. Au confluent de l'art, de la vie et de la technologie, ces pratiques se font le reflet de différents flux que retransmet le médium. Pour une fois, les termes de médium et de flux semblent fonctionner sur le plan scientifique et sur le plan artistique. Les résultats plastiques peuvent être parfois décevants mais sur le plan théorique ces œuvres ont un potentiel sensible à développer. Cette densité et superposition sémantique donne un résultat compliqué à analyser.

## C. De la gestion des flux

Les œuvres qui opèrent au niveau cellulaire sont difficiles à appréhender et à voir, comme celles d'Art Orienté objet, de Kac et d'ORLAN. Elles le sont par les nombreuses questions ontologiques qu'elles soulèvent, par la difficulté à appréhender plastiquement un matériel aussi riche sémantiquement et difficile à manipuler physiquement, et par la difficulté que pose leur monstration. Elles le sont également par l'anticipation qu'elles nécessitent pour leur réception publique. La réception critique des œuvres utilisant les nouvelles technologies est pauvre, rarement comprises des critiques d'art, sauf pour quelques artistes qui n'utilisent pas que ces médias. En revanche, il est beaucoup plus aisé d'intéresser une presse généraliste car celle-ci comprend mieux les enjeux que peuvent soulever ce type d'œuvres. Seulement, cette presse n'aborde évidemment pas du tout les aspects plastiques et esthétiques puisqu'elle n'a pas l'expertise nécessaire. Parfois c'est la presse scientifique qui s'y penche, y voyant une mise en perspective intéressante pour les chercheurs<sup>545</sup>. Concernant la réception publique, il y a un paradoxe entre l'intérêt que peuvent éprouver les publics face au questionnement et le rapport à l'œuvre. En effet, les questionnements que peuvent susciter ce type d'œuvres sont parfois proches des préoccupations du public, qui a parfois une connaissance informatique ou scientifique d'un niveau leur permettant de comprendre factuellement le fonctionnement. Mais cela ne garantit pas une compréhension des aspects esthétiques. Le contexte de réception du bioart n'est donc pas très favorable à une réception critique permettant une analyse qualitative, mais peut réserver quelques surprises sur la réception publique. Cependant, je me concentrerai plus particulièrement sur la façon dont les artistes présentent leurs œuvres, tant dans le discours que dans l'exposition. Que donnent à voir ces œuvres ? Empruntent-elles au vocabulaire des arts plastiques ou poussent-elles l'hybridation au point de développer un nouveau langage plastique ?

Les notions de flux et de médium semblent fondamentales pour appréhender au mieux ces œuvres qui ont la particularité de modifier la vie et d'interroger dans la chair l'usage que l'on en

---

<sup>545</sup> Par exemple : REES, Jane, « Culture in the capital », *Nature*, Vol.451, n°7181, 21 février 2008 sur l'exposition Sk-Interface à FACT, Liverpool, Royaume-Uni, ou le numéro spécial « Art et Science », *RDT Info* [Magazine de la recherche européenne], mars 2004 avec un article sur l'art biotechnologique. La revue *Leonardo, the journal of the International Society for the Arts, Sciences and Technology*, éditée par MIT Press, est une des rares qui se penche sur l'utilisation des sciences et technologies contemporaines en art.

fait. Ce faisant, il semble important d'y adjoindre une proposition d'ordre scientifique que François Jacob se résume comme suit : « la diversité comme modèle »<sup>546</sup>. Comment l'œuvre d'art peut-elle intégrer l'hybridité en gardant ses formes propres, en conservant ses qualités d'œuvre malgré l'intrusion d'éléments étrangers ? Sans doute en proposant la diversité comme modèle, et en se rapprochant des notions, très utilisées aujourd'hui, de « créolisation » et de « tout-monde » qu'Edouard Glissant a théorisées. Voici une des définitions de la créolisation que Glissant proposait :

« La créolisation, c'est un métissage d'arts, ou de langages qui produit de l'inattendu. C'est une façon de se transformer de façon continue sans se perdre. C'est un espace où la dispersion permet de se rassembler, où les chocs de culture, la disharmonie, le désordre, l'interférence deviennent créateurs. C'est la création d'une culture ouverte et inextricable, qui bouscule l'uniformisation par les grandes centrales médiatiques et artistiques. »<sup>547</sup>

Il ne s'agit nullement de voir enfermer cette forme d'art dans cette définition, ni de ramener la créolisation à cette simple expression plastique. Le concept de créolisation, par son essence accueillante, comme ceux de diversité et d'hybridation, permet d'imaginer une alternative à l'appréhension traditionnelle de ces œuvres.

### 3. Médium et flux

#### 3.1 De la visibilité du flux : un travail de formes

Mêlant approche plastique et questions éthiques, les œuvres qui vont retenir notre attention sont symptomatiques de deux grandes tendances qui, en schématisant, sont la croyance en la rationalité scientifique et, simultanément, une grande peur de ce qu'elle peut produire. François Jacob a résumé cela ainsi : « L'imprévisible est dans la nature même de l'entreprise scientifique. »<sup>548</sup> La matière qu'ont les artistes, pour polémique qu'elle soit, ne suffit pas à faire

---

<sup>546</sup> JACOB, François, *Le jeu des possibles. Essai sur la diversité du vivant*, op.cit.

<sup>547</sup> JOIGNOT, Frédéric, « Pour l'écrivain Edouard Glissant, la créolisation du monde est "irréversible" », *Le Monde*, 3 février 2011. Reproduction de l'entretien accordé pour *Le Monde* 2 en janvier 2005, suite à son décès le même jour.

<sup>548</sup> JACOB, François, *Le jeu des possibles. Essai sur la diversité du vivant*, op.cit., p.118

œuvre, notamment par la difficulté à la rendre visible. Les artistes ont donc trouvé des moyens, des biais, pour exposer cette invisibilité. Pour comprendre comment il est possible d'appréhender ces œuvres hybrides, en dehors de leur filiation avec l'histoire de l'art, qui ne suffit pas pour les appréhender totalement, il faut essayer de cerner le contexte de réception. L'imaginaire artistique se sert du décalage avec la réflexion scientifique dont elle reprend certains outils et certains matériaux pour élaborer les œuvres. Les œuvres qui nous intéressent ont en commun de s'appuyer sur un matériel vivant, organique, fragile. L'idée prime souvent sur le rendu plastique, le discours est très souvent publié et maîtrisé par les artistes eux-mêmes : ORLAN, Stelarc, Eduardo Kac et Art Orienté objet. Wim Delvoye donne des interviews mais n'écrit pas sur son travail. Leurs œuvres, quand elles utilisent des technologies nouvelles, sont souvent associées à l'idée d'hybridation qui a été définie plus tôt. Les flux deviennent un élément clé pour lire les œuvres et appréhender leurs différences. Comment les artistes qualifient-ils leurs œuvres ? Sous quel(s) régime(s) de formes les artistes désignent-ils leurs œuvres ? Comment les montrent-ils ?

#### **a) Le flux chez Wim Delvoye, Eduardo Kac et ORLAN : quand y a-t-il œuvre ?**

Il sera plus simple d'approfondir cet aspect sur des œuvres déjà détaillées précédemment, cela permettra de focaliser plus vite sur la question qui nous intéresse, celle du flux. L'artiste Wim Delvoye travaille beaucoup avec le concept de flux, même s'il ne l'exprime pas ainsi. Deux de ses œuvres vont plus particulièrement retenir notre attention : *Cloaca* et son *Art Farm*. Comme celui-ci n'écrit pas sur son travail, je me pencherai plus particulièrement sur la façon dont il détourne les biotechnologies. Le titre de son œuvre *Cloaca* renvoie aux quatre lettres formant le mot *Coca-Cola*, du nom de la marque symbole de réussite industrielle et de production de masse. Chaque œuvre de la série a son logo "commercial" (par exemple *Cloaca New & Improved* renvoie au logo de Ford) (ill.38). Mais *cloaca* en latin signifie aussi égout, et renvoie à *cloaque* en français, la région postérieure du tube digestif des vertébrés (hors poisson et mammifère). On retrouve le cynisme de l'artiste qui propose des œuvres vendues très chères sur le marché de l'art alors qu'elles évoquent le nauséabond. Le projet, qui n'a pas de forme définie, en constante augmentation, fonctionne comme une entreprise. La série *Cloaca* ne s'arrête pas aux machines mais inclut aussi la production et la vente de *goodies* (ou produits dérivés), l'émission d'actions et la vente des étrons. Il est coté en bourse et les obligations engendrent des dividendes annuels pour les détenteurs (ill.38). L'entreprise *Cloaca* produit et distribue au sein du marché de l'art des produits dérivés : T-shirts *Cloaca*, papier toilette *Cloaca*, livres sur *Cloaca*, et la poupée Wim Delvoye. Lors des expositions

de *Cloaca*, ces produits dérivés sont vendus dans des *Cloaca shop*. La série des *Cloaca* a eu son propre site internet : [www.cloaca.be](http://www.cloaca.be)<sup>549</sup>, dont lequel on trouvait la rubrique « As seen on TV ! » dans laquelle apparaissaient des témoignages d'acquéreurs des produits *Cloaca* pour dire à quelle point cette acquisition ont changé leur vie : « Il est annoncé au visiteur du site internet que les collectionneurs, grâce à leur merde, ont de meilleures relations avec les autres, une meilleure sexualité, une meilleure vie, une plus grande confiance en eux et sont plus riches ! »<sup>550</sup>. L'œuvre est donc bien plus qu'un travail manuel, évoqué plus tôt ; c'est un travail artistique qui cherche à s'infiltrer dans le jeu du vivant et de la finance. Car ce n'est pas tant les enjeux des biotechnologies qui l'intéressent, que mettre en avant et valoriser ce que le corps a de moins facile à révéler : sexe, fluides corporels, déjections. Il montre là l'absurdité totale d'un système de marché appliqué à tous les domaines, quelle que soit la pertinence.

Il a développé le même principe avec son projet *Art Farm*, une ferme près de Pékin en Chine pour élever et faire tatouer les cochons (ill.34-35). Il n'utilise pas de biotechnologies dans ce projet, mais la question des flux financiers traverse également ce travail. Il a commencé en 1992 par tatouer des cochons morts, puis, en 1997, des cochons vivants<sup>551</sup>, pour finalement installer une première ferme en Chine en 2004. Il en a finalement acheté une en 2005, plus grande que celle qu'il louait auparavant. La production est doublée chaque année. Les cochons ont tous leur petit nom. « Ca fait partie de la personnalisation du produit industriel »<sup>552</sup>, précise l'artiste. Il a constitué une société anonyme avec des actions et chaque collectionneur-actionnaire peut surveiller par webcam l'évolution du cochon dont le tatouage grossit simultanément avec l'animal<sup>553</sup>. C'est

---

<sup>549</sup> Site Internet qui renvoie aujourd'hui au site Internet de l'artiste : [www.wimdelvoye.be](http://www.wimdelvoye.be)

<sup>550</sup> BOUSQUET, Aurélie, « Wim Delvoye / Cloaca », *Art & Flux*, mis en ligne le 30/10/2008, URL : <http://art-flux.univ-paris1.fr/spip.php?article130>. Consulté le 07/09/2013

<sup>551</sup> LASTER, Paul, « Bringing Home the Bacon. Wim Delvoye » [Interview], *ArtAsiaPacific*, n°55, septembre/octobre 2007, p.154-159, [En ligne], URL : <http://artasiapacific.com/Magazine/55/BringingHomeTheBaconWimDelvoye>. Consulté le 07/09/2013

<sup>552</sup> *Ibid.*

<sup>553</sup> Les collectionneurs parient sur la bête, plus vite elle grossit, plus vite elle peut être tuée et vendue, et plus l'investissement est rentable. Le tatouage est fait sur des bêtes déjà à taille adulte mais qui continue de grossir, faisant varier l'aspect du tatouage. On pense alors à David Walsh, collectionneur qui a ouvert le Museum of Modern and Ancient Art (MONA) en Tasmanie, qui paie une rente mensuelle à l'artiste Christian Boltanski depuis 2009 jusqu'à sa mort pour filmer son atelier de Malakoff vingt-quatre heures sur vingt-quatre, tous les jours. Les images sont retransmises en direct au MONA dans une salle avec neuf écrans. C'est un pari sur la mort puisque d'après les calculs du collectionneur, son pari est rentable si Boltanski décède dans les huit ans, sinon il déboursa plus que la valeur potentielle de l'œuvre. Voir notamment FLANAGAN, Richard, « Tasmanian

d'avoir le tatouage le plus grand possible qui intéresse les collectionneurs, qui pourra le récupérer une fois l'animal mort : « Comme ça, le collectionneur deviendra complice de la vie et de la mort de son cochon, et par là même de son œuvre. Il y a œuvre quand il est mort, avant il y a vie. Il y a art quand on le tue. »<sup>554</sup> L'artiste ne considère comme art que les porcs empaillés, ou leurs morceaux de peau tatoués. Quand débute alors le processus artistique ? Lorsque les animaux sont tatoués ? Lorsqu'ils sont abattus ? Nourrir et soigner les cochons, le dessin et les séances de tatouages, la vente à des collectionneurs et leur observation de l'évolution de la vie animale : est-ce que cela fait partie de l'œuvre ? Le fait d'installer des webcams instaure un régime visuel virtuel dans la mesure où les collectionneurs voient ça de chez eux. La chair est désincarnée et le cochon s'assimile à une tirelire qui se remplit peu à peu. Si, pour l'artiste, les porcs vivants ne sont pas des œuvres, le reste du processus doit être pris en compte pour décrire l'œuvre, même s'il est distingué de l'objet final.

Concernant l'exposition de ses bêtes, il explique : « Je préfère montrer les cochons vivants. Dans un monde parfait, je montrerai juste les machines à merde *Cloaca* et des cochons vivants – mangeant et excréant ensemble. »<sup>555</sup> Le porc, comme *Cloaca*, deviennent le symbole ou la métonymie de l'humain, critiqué acerbement. Si ces œuvres peuvent sembler provocatrices, la logistique qu'elles demandent et leur intégration dans le système de marché en tempèrent la provocation. Car l'artiste ne manque pas de le rappeler dans ses interviews : « Tout cela est très coûteux »<sup>556</sup>. L'artiste est lui aussi pris dans des contradictions bien humaines. On voit que l'œuvre en soi n'a que peu d'intérêt, les cochons ou les machines, car ils ne sont que l'expression du processus qui d'ailleurs a le génie de ne pas s'arrêter, c'est-à-dire que l'artiste a poussé sa démarche jusqu'à son extrême en faisant de l'*Art Farm* une œuvre-processus. L'utilisation des flux financiers invisibles, et pourtant tellement présents dans nos sociétés contemporaines<sup>557</sup>, en fait l'intérêt. En même temps, cela rend le jeu très pervers car il devient difficile de savoir où se situe la frontière entre jeu et réalité.

L'« œuvre d'art transgénique » *GFP Bunny* d'Eduardo Kac est aussi un bel exemple de manipulation des flux (essentiellement médiatiques cette fois). Il s'est d'abord intéressé aux

---

devil », *The New Yorker*, 21/01/2013, p.50. Mis en ligne 21/01/2013, [En ligne]. URL : [http://www.newyorker.com/reporting/2013/01/21/130121fa\\_fact\\_flanagan](http://www.newyorker.com/reporting/2013/01/21/130121fa_fact_flanagan). Consulté le 29/09/2013

<sup>554</sup> BREERETTE, Geneviève, « Je cherche à donner une cotation à l'art », *Le Monde*, *op.cit.*

<sup>555</sup> *Ibid.*

<sup>556</sup> *Ibid.*

<sup>557</sup> Voir COUSINIE, Frédéric, *Esthétique des fluides. Sang, Sperme, Merde dans la peinture française du XVIIe siècle*, *op.cit.*, p.345

télécommunications dans les années 1980, il a développé une culture de la communication que son site internet anglophone, traduit en français, espagnol, allemand, portugais, italien, japonais et chinois reflète bien. Eduardo Kac a réussi à faire de l'œuvre *GFP Bunny*, Alba de son petit nom, une icône du bioart, « bien qu'Alba n'ait jamais été exposée en galerie comme œuvre d'art »<sup>558</sup>. Nous l'avons vu : il a parfaitement su maîtriser la communication de ce projet. Mais revenons sur la façon dont il s'y est pris plus précisément. Sur son site Internet, il indique que les articles écrits sur l'œuvre et ses propres interventions publiques dans les médias prolongent la "création" de la lapine en une nouvelle œuvre : *GFP Bunny - Paris Intervention* (décembre 2000). Cette série comprend également une série de conférences publiques à Paris, et la pose de posters sur lesquels on voit Eduardo Kac avec la lapine dans les bras avec un de ses mots au-dessus de l'image : art, nature, science, éthique, famille, médias, religion (ill.54). Ces mots sont visiblement choisis pour les questions de société qu'elles soulèvent à l'heure actuelle. Par exemple, « famille » peut renvoyer au débat sur l'homoparentalité à l'heure de la procréation médicalement assistée, « éthique » peut évoquer le clonage thérapeutique, « médias » l'omniprésence des médias et d'Internet, etc. L'artiste précise sur son site : « Au total, Kac a approximativement touché 1,5 million de personnes (près de la moitié de la population de Paris) »<sup>559</sup>. On voit donc que la lapine fait partie d'un plan de communication visant à diffuser l'image le plus largement possible (ill.53). Après ce premier geste, l'artiste a largement exploité l'événement en produisant de nombreuses pièces<sup>560</sup>. Le régime de l'objet, plus rémunérateur, n'est donc pas exclu. On le voit la stratégie de communication n'épargne pas les artistes et, ici, Kac l'a complètement intégré dans son processus de création. *GFP Bunny* est la deuxième œuvre de l'ensemble *Trilogie de la Création*, dont le premier volet est *Genesis* et le dernier *The Eighth Day*<sup>561</sup>. Les textes de l'artiste empruntent au vocabulaire chrétien avec les mêmes termes récurrents : « amour », « respect », « santé », « éthique », « famille ». La

<sup>558</sup> DAUBNER, Ernestine, « Hybrides culturels. Biofictions, *biocyborgs* et agents artificiels », *Art et biotechnologies*, op.cit., p.27

<sup>559</sup> « GFP Bunny – Paris Intervention », *Ekac.org*. [En ligne], URL : <http://www.ekac.org/albaseven.html>. Consulté le 04/02/2012

<sup>560</sup> Voici quelques exemples d'œuvres qui ont été produites à l'issue du projet : *The Alba Flag* (2001), *Free Alba* (2001-2002), *Drawings* (inspirés de la série « Free Alba ! ») (2001-2002), *It's not easy being green !* (2003), *Le lapin unique* (2003), *Rabbit in Rio* (2004), *Featherless* (2006), *Boulevard Alba* (2006). Le « Rabbit Remix » continue ainsi jusqu'en 2011. Voir le site Internet de l'artiste : « GFP Bunny », *Ekac.org*, [En ligne], URL : <http://www.ekac.org/gfpbunny.html>. Consulté le 04/02/2012

<sup>561</sup> COLLINS, Dan, « Tracking Chimeras: *The Eighth Day* of Eduardo Kac », COLLINS, Dan, BRITTON, Sheilah (dir.), *The Eighth Day: The Transgenic Art of Eduardo Kac*, Tucson, Institute for Studies in the Arts Arizona State University, 2003. [En ligne], URL : [http://www.public.asu.edu/~dan53/Kac/#\\_ftn3](http://www.public.asu.edu/~dan53/Kac/#_ftn3). Consulté le 20/07/2012.

trilogie, outre l'emprunt direct à la Bible pour les titres de la première et de la dernière œuvre, a en commun l'utilisation du même gène fluorescent dans les œuvres. Dans les trois cas, l'artiste se pose volontairement en démiurge, s'interrogeant sur cette posture qu'il ne réfute pas mais dont il questionne les limites. A ce propos, Louise Poissant note : « Pas étonnant qu'avec la mort de Dieu, les humains se soient sentis investis du devoir d'inventer des formes inédites de vie. »<sup>562</sup>. A l'heure actuelle, les seuls humains capables d'« inventer des formes inédites de vie » sont les scientifiques. Mais ils sont rejoints aujourd'hui par les artistes.

*GFP Bunny* interroge le déplacement du lapin génétiquement modifié de la sphère scientifique à la sphère artistique puis sociale. L'artiste cherche à établir une relation dialogique, une sphère de perception partagée entre plusieurs êtres sensibles. Quel échange et quelle place proposons-nous à l'animal dans notre vie ? Avec le développement des biotechnologies (OGM, clones, sélection génétique, etc.), l'imaginaire lié à l'animal a évolué : l'animal peut-il encore être considéré comme le gardien d'une nature intacte, non manipulée ? L'artiste avait prévu de garder la lapine albinos chez lui, prolongeant ainsi une tradition millénaire : « Presque toutes les tribus d'Indiens d'Amérique croyaient que les animaux albinos avaient une signification spirituelle particulière et avaient des règles strictes pour les protéger. »<sup>563</sup>. Il rappelle que le lapin albinos a une valeur spirituelle. Mais il est difficile de voir le lien avec sa démarche, qui n'est en rien spirituelle. Par ailleurs, le fait que ce lapin soit albinos n'est pas un choix, mais la conséquence d'avoir pris un modèle dans un laboratoire comme médium. On retrouve là cependant l'idée de sculpture sociale de Beuys, mais avec une efficacité visuelle à la Andy Warhol, à propos duquel Bernard Lafargue note : « Tel un anthropologue intuitif du « fait social total », Warhol sent très vite quelles sont les nouvelles images qui animent la vie des hommes, en les rassemblant dans une même *aisthesis*. »<sup>564</sup> La lapine Alba remplit très bien son rôle d'icône de la manipulation transgénique, du monstre de demain dans l'esprit du grand public (**ill.52**). Comme Beuys l'avait saisi, il n'y a pas de rapprochement de l'art et de la vie sans une implication plus sociale de l'art. D'où ses « sculptures sociales », dont la signification est à mi-chemin du politique et du mystique, l'un nourrissant l'autre, dans une projection de l'humain en phase avec son environnement. Vraisemblablement, il ne faut pas chercher de spiritualisme chez Eduardo Kac mais il utilise parfaitement l'héritage d'un Joseph Beuys dans son discours.

<sup>562</sup> POISSANT, Louise, « L'art de réinventer la vie », *Art et biotechnologies*, op.cit., p. 6

<sup>563</sup> « GFP Bunny », *Ekac.org.*, op.cit. [Je traduis]

<sup>564</sup> LAFARGUE, Bernard, « L'esthétique au risque de l'œuvre polémique de l'art », *Philosophique*, n°7, 2004. Mis en ligne le 06/04/2012. [En ligne]. URL : <http://philosophique.revues.org/92>. Consulté le 04/09/2013



Le public n'a finalement jamais vu ce lapin. Pourtant, il est devenu le symbole d'une contestation de la transgénèse et de la toute-puissance de l'ADN, revendiquée par Eduardo Kac : « contestation de la suprématie présumée de l'ADN dans la création de la vie en faveur d'une approche plus complexe des relations entrecroisées entre génétique, organisme, et environnement »<sup>565</sup>. Il veut contextualiser les questions de manipulations biotechnologiques par rapport aux échanges entre êtres vivants : « *GFP Bunny* souligne le fait que les animaux transgéniques sont des créatures ordinaires qui font autant partie de la vie sociale que n'importe quelle autres formes de vie et en tant que telle mérite autant d'amour et soins que n'importe quel animal. »<sup>566</sup>. Ces propos, d'une grande naïveté, n'insistent pas assez, semble-t-il, sur l'enjeu réel de la lapine qui est de perturber son apport dans la société, pas seulement comme animal génétiquement modifié mais aussi comme animal-objet d'art. Cette lapine n'était fluorescente qu'à certaines conditions, elle ressemblait à un lapin normal la plupart du temps. L'animal hybride, l'animal mythologique, est ici convoqué pour alimenter un imaginaire de la monstruosité, de la différence, bien que la lapine ne soit pas plus monstrueuse qu'une autre. Mais elle contient en germe la capacité à produire de la monstruosité. L'aspect monstrueux porte également sur son déplacement de fonction : d'un animal ayant sa place dans la biosphère, il devient animal de laboratoire, pour finir en œuvre d'art.

Voici donc comment se présente l'œuvre analysée : un lapin transgénique pris dans un laboratoire, qui aboutit à deux fonctions sociales qui sont l'animal-objet et l'animal-monstre. Quel est alors le rôle exact des biotechnologies là-dedans ? Cet artiste aurait pu prendre un animal malformé pour souligner la monstruosité, comme les croisements traditionnels ou la nature en produisent, comme on peut le voir au Muséum d'histoire naturelle de Paris. Les biotechnologies systématisent cette opération, et changent la notion d'aléa. Est-ce donc sur cette modification maîtrisée et systématisée de la mécanique biologique que l'artiste s'interroge ? Nous l'avons vu, cette lapine est semblable à n'importe quelle autre lapine albinos non manipulée. Finalement, l'invisibilité de la différence, ou cette difficulté à voir la fluorescence, est intéressante, même si l'artiste n'évoque pas ce point. En effet, cela montre à quel point, les technologies, désignées ici par les flux, se sont discrètement glissées dans la machine biologique. La forme que prend l'œuvre n'a finalement que peu d'importance en soi car la posture est indissociable de l'objet visible. Ainsi aucune description formelle ne peut vraiment rendre compte de l'œuvre mais seulement d'une apparence qui ne dit pas tout des tensions qui l'animent. La communication autour de l'œuvre, la question de l'insertion sociale (qui ne s'est finalement jamais faite puisque l'animal est resté au Laboratoire Inra de Jouy-

<sup>565</sup> « GFP Bunny », *Ekac.org. op.cit.* [Je traduis]

<sup>566</sup> KAC, Eduardo, « GFP Bunny », DAUBNER, Ernestine, POISSANT, Louise (dir.), *op. cit.*, p.169

en-Josas), l'émanation de lumière verte, le travail avec les scientifiques, sont autant de flux distincts qui permettent d'appréhender l'œuvre. Tout comme la protéine qui sert à la fluorescence, la définition de l'œuvre semble se "liquéfier" lorsque l'on tente de la cerner "physiquement".

Cette observation peut se vérifier avec le *Manteau d'Arlequin* d'ORLAN, à cause de son matériel essentiellement cellulaire. Il s'agit d'envisager l'aspect esthétique de l'œuvre cette fois. Cette œuvre, consistant à cultiver des cellules de peau de différentes origines pour créer un manteau de peau, est évidemment compliquée à montrer car ces cellules sont invisibles à l'œil nu et fragiles. Lors d'une communication au colloque « Performance, art et anthropologie » au Musée du Quai Branly en 2009, ORLAN précisait à propos de cette œuvre :

« Pour moi c'est très difficile de se battre avec ce qui n'est pas visible à l'œil nu puisqu'on doit faire une image, représenter quelque chose : il doit y avoir quelque chose à voir. Et en fait à l'intérieur de ce bioréacteur il y a de l'oxygène, etc., qui permet la vie des cellules. Il y a non seulement mes cellules de peau mais aussi des cellules d'origine différente. [...] Ces cultures posent différentes questions de nature technique et éthique et l'installation parle de la fragilité du vivant et de la difficulté pour un artiste plasticien de travailler avec, puisque les cellules sont invisibles à l'œil nu et aussi très difficiles à maintenir en vie. »<sup>567</sup>

Le bioréacteur, dans lequel sont cultivées les cellules vivantes, est central. A lui seul, il symbolise le mouvement inhérent à la vie : naissance, développement et mort de la cellule. Deux états sont visibles : la dynamique du vivant dans l'incubateur avec la naissance de nouvelles cellules, les cellules matures dans les projections vidéos, et la vie arrêtée dans les boîtes de Pétri (**ill.78**). Le passage entre une culture des objets et une culture des flux, dont parle Christine Buci-Glucksmann<sup>568</sup>, est bien visible dans l'installation.

La matière choisie est extrêmement sensible et éphémère et rend difficile les manipulations. Ainsi, lors de ma visite de l'exposition *Sk-Interfaces* à Luxembourg dans laquelle l'œuvre était présentée,

---

<sup>567</sup> ORLAN, « De la self-hybridation aux cellules souches », *Performance, art et anthropologie* (« Les actes »). [En ligne]. Mis en ligne le 01/12/2009. URL : <http://actesbranly.revues.org/451>. Consulté le 03/09/2013

<sup>568</sup> « Aussi, si la recherche de l'éphémère devient explicite dans les années 1960 (installations, in situ, art dans la nature), ce n'est pourtant qu'avec le passage historique d'une culture des objets à et des permanences à une culture des flux et des instabilités mondialisés que l'on voit se développer un nouveau type d'images « post-éphémères », que j'ai appelées images-flux ». BUCI-GLUCKSMANN, Christine, *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2003, p.17

celle-ci ne fonctionnait pas à cause d'une contamination bactérienne<sup>569</sup> qui rendait trouble le liquide du bioréacteur. Mais encore faut-il rendre visible ce travail sur l'invisible :

« Les cultures de tissus ont été présentées in vivo durant les différentes étapes de l'élaboration du manteau, et finalement conservées et teintées après leur développement dans des boîtes de pétri. Donc des cellules vivantes présentées dans un incubateur, des cellules mortes dans des pétris et des projections de vidéos représentant des cellules vivantes. »<sup>570</sup>

Ici, on peut distinguer différentes catégories d'œuvres comme la peinture (les cellules sont teintées), la sculpture (la forme du manteau), et la vidéoprojection (sur le manteau et sur le pan de mur derrière). Ainsi se trouvent conjugués frontalité, volume, et images en mouvement. Pourtant, l'œuvre ne tient d'aucun des trois registres pris séparément, aussi est-elle qualifiée d'installation multimédia. La démarche artistique est très plastique : colorer des cellules, rechercher des formes, agencer les images, et rendre visible cette vie invisible qui structure l'organisme. La matière est abordée de façon bien différente des catégories d'œuvres traditionnelles. La différence semble être dans l'existence d'un flux. C'est-à-dire qu'au-delà de l'utilisation d'une matière organique, il s'agit de prendre en considération la circulation et les échanges des éléments vivants comme moteur de l'œuvre. L'hybridation est visible à différents niveaux : au niveau cellulaire, au niveau des agencements de matériaux hétérogènes, au niveau de la narration, avec la figure hybride de l'Arlequin, et l'emprunt au *Tiers-Instruit* de Michel Serres, et enfin au niveau de la technique. Le processus d'hybridation est donc important car il permet de rendre compte de cette circulation. Les flux qui traversent l'œuvre sont autant d'éléments hétérogènes venant offrir une lecture dynamique et non figée.

## **b) Le flux, un élément en mouvement générant une liberté ou une surveillance ?**

Manipulations génétiques ou transgéniques, transplantations organiques, implants, prothèses, clonages, ces termes n'en finissent plus de suggérer des bouleversements dans la structure des organismes vivants. A cela viennent s'ajouter d'autres formes d'intervention sur les êtres vivants encore moins visibles, si cela est possible. On pense aux puces électroniques qui s'invitent dans le corps pour remplacer une défaillance ou augmenter les possibilités de contrôle de

---

<sup>569</sup> Selon l'affichette placée à proximité de l'œuvre lors de l'exposition au Casino à Luxembourg.

<sup>570</sup> ORLAN, « De la self-hybridation aux cellules souches », *Performance, art et anthropologie*, op.cit.

son environnement. Les chercheuses, Daniela Cerqui et Barbara Müller, se sont intéressées au cybernéticien Kevin Warwick<sup>571</sup> de l'Université de Reading (Royaume-Uni). Il a testé sur lui l'implantation de puces électronique afin d'être au plus près de l'imaginaire cyborg. La communication avec son environnement vivant et non-vivant est accrue. Cependant, la circulation de l'information que cela nécessite implique la possibilité de contrôler ses faits et gestes très précisément, comme le note les chercheuses :

« Il est évident que nous concédons tous les jours du terrain de notre intimité en contrepartie de « bénéfices réels ou supposés : paiement par carte, accès à un réseau sans fil, accès sécurisé (biométrie), réduction du prix » (Laurent, 2007 : 75) et services de localisation par GPS. Ces pratiques se traduisent concrètement par un contrôle croissant de nos faits et gestes. Il s'opère désormais « sous des formes fluides à travers tout le champ social » (Hardt, 1998 : 359). »<sup>572</sup>

Cette fluidité émise par les outils technologiques est synonyme de rapidité mais aussi de trace, codée sous forme de flux d'informations. La puce RFID, qu'il s'est fait implanter sous la peau de son avant-bras en 1998 (Project Cyborg 1.0), était connectée à un ordinateur qui reconnaissait son signal, uniquement dans le Département de cybernétique de son université, et lui ouvrait les portes, allumait les lumières, etc.<sup>573</sup>. Sur la page d'accueil de son site Internet, il est indiqué qu'il apparaît dans le *Guinness des records* 2013 pour la première communication électronique directe entre deux systèmes nerveux, le sien et celui de sa femme. Un tableau d'électrode a été connecté à leur système nerveux pour communiquer entre eux (ou avec un ordinateur). Lors d'un entretien avec le magazine en ligne *Automates Intelligents*, Kevin Warwick a expliqué la nature de cet échange avec sa femme :

*« "Il a été possible de lier nos deux systèmes nerveux, c'est-à-dire que les signaux issus de ma femme bougeant ses doigts ont pu m'être transmis et réciproquement les miens vers ma femme -stimulant alors son système nerveux - lorsque je bougeais mes doigts... Ceci suggère qu'il est basiquement possible d'assurer une communication directe d'un système nerveux à un autre. Dès lors, avec des*

---

<sup>571</sup> Ce professeur en cybernétique a un site internet personnel : <http://www.kevinwarwick.com/>

<sup>572</sup> CERQUI, Daniela, MÜLLER, Barbara, « La fusion de la chair et du métal : entre science-fiction et expérimentation scientifique », *Sociologie et sociétés*, vol. 42, n° 2, 2010, p.60, [En ligne], URL : <http://id.erudit.org/iderudit/045355ar>. Consulté le 03/09/2013

<sup>573</sup> « What happens when a man is merged with a computer? », *Kevinwarwick.com*. [En ligne], URL : <http://www.kevinwarwick.com/Cyborg1.htm>. Consulté le 06/10/2013

*implants directement situés dans le cerveau, ceci indique la possibilité de communiquer directement d'un cerveau à un autre d'une façon simple". »<sup>574</sup>*

Cette expérience a déjà dix ans, et pourtant elle paraît incroyable. Les échanges entre humains ne passeraient plus nécessairement par la parole, le contact physique, ou visuel, ou l'écrit. Non, tout pourrait être codé et envoyé par flux informatique. Dans *Demain les post-humains*, le philosophe Jean-Michel Besnier évoque la question de l'éthique dans la technique, que la société a longtemps rejeté considérant la technique comme amoral. Il distingue alors morale et éthique : la morale « se contente de prescrire le bien et d'éviter le mal », tandis que l'éthique, « cherchant à identifier les critères du bien-vivre individuel et collectif, tient compte des circonstances et des éléments qui composent l'environnement existentiel des hommes – et donc de la présence des animaux et des machines autour d'eux. Sa vocation est d'assurer la cohérence et la pacification des rapports de l'individu avec ce qui l'entoure. »<sup>575</sup>. L'éthique renvoie au cosmos, à la complexité des rapports entre l'homme et son environnement. Aujourd'hui, la technique n'est plus seulement une aide pour améliorer la vie de l'homme, c'est devenu une composante sociale sur laquelle l'homme se repose de plus en plus, et un pilier du travail et de la santé.

La place des flux informatiques a été envisagée dans une installation numérique qui met en scène des lapins en plastique. L'animalité n'est alors qu'une image, mais permet de réfléchir plus précisément à l'évolution de sa place dans la société, ainsi qu'aux modifications des échanges qu'impliquent l'évolution des nouvelles technologies de l'information et de la communication. Le Nabaztag est un lapin électronique à l'origine de *Nabaz'mob*, opéra pour cent lapins communicants d'Antoine Schmitt et Jean-Jacques Birgé qui a reçu un prix de musique digitale du festival Ars Electronica en 2009 (à Linz, Autriche). Le lapin devient symbole d'une instrumentalisation des êtres vivants notamment grâce à la transmission d'informations multimédias. Le *Nabaz'mob* a été créé au Centre Pompidou en 2006. Au départ, les lapins étaient apportés par leurs utilisateurs, sur le modèle des *flash mobs*, mobilisation éclair via Internet. Ces inoffensifs robots de vingt-trois centimètres de haut sont reliés à Internet par wifi, équipés de diodes lumineuses et de capacités sonores quasi-illimitées (ill.22). Les Nabaztag<sup>576</sup> interprètent une pièce contemporaine créée par les

---

<sup>574</sup> BAQUIAST, Jean-Paul, JACQUEMIN, Christophe, « Les "visions" du Professeur Warwick », *Automates Intelligents*, [En ligne]. Mis en ligne 20/10/2003. URL :

<http://www.automatesintelligents.com/labo/2003/nov/warwick.html>. Consulté le 11/01/2013

<sup>575</sup> BESNIER, Jean-Michel, *Demain les post-humains. Le futur a-t-il besoin de nous ?*, Paris, Hachette, 2009, p.27

<sup>576</sup> Lapin en arménien

deux designers et artistes<sup>577</sup>. Cet opéra s'inspire du *Poème symphonique pour 100 métronomes* de György Ligeti joué en 1963 au Pays-Bas. Proche de George Maciunas et Nam June Paik, Ligeti a été dans le sillage de Fluxus. Cette influence est visible dans ce poème symphonique qui relève de la musique expérimentale et de l'installation plastique (ill.59). Dans la partition du *Poème symphonique pour 100 métronomes*, Ligeti indique que l'exécution de la pièce nécessite dix exécutants, sous la direction d'un chef d'orchestre, pour remonter le ressort des métronomes et régler les vitesses. Au signal, les cent métronomes sont actionnés simultanément. L'évolution joue sur une désynchronisation progressive. A la fin de la pièce, qui dure vingt minutes environ, lorsqu'il n'en reste plus qu'un en fonctionnement, le métronome retrouve sa fonction première. Comme dans l'œuvre de Ligeti, *Nabaz'mob* constitue une expérience sur la matière sonore, en l'occurrence rythmique, exploitant l'idée de modification lente d'un paysage sonore.

Chaque représentation est différente. Avec cent lapins il est impossible de savoir dans quel ordre ils vont jouer. « Comme dans une partition de John Cage, qui joue de l'inconnue du comportement humain (l'interprète choisit telle ou telle sous-section de la partition), le lapin aussi, avec son petit ordinateur interne, peut choisir. »<sup>578</sup>, explique Antoine Schmitt. Et il ajoute : « Il y a clairement une dimension de subversion quant à l'objet lui-même. Un lapin c'est gentil, mignon et bobo, mais quand on en met 100 sur une scène, ce n'est plus si gentil que ça. » Les concepts de chaos et de contrôle intéressent ces deux auteurs. Selon Jean-Jacques Birgé, ces cent lapins sont « une paraphrase de la démocratie »<sup>579</sup>. Cette mise en scène renvoie assez bien à l'univers machinique vers lequel la société tend par simplicité, et dit bien que l'évolution biologique peut aussi passer par l'informatique. Les robots/animaux de compagnie, créés notamment par les japonais, montrent qu'il existe un marché, et donc des humains préférant le simulacre d'échange avec une machine à une relation avec un animal vivant. Ça rappelle fortement la fiction de Philip K. Dick, *Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques ?*, dans laquelle les animaux ont été remplacés par des robots. L'auteur n'avait pas été jusqu'à imaginer cependant que les humains préfèrent les robots aux animaux. Dans le roman, les robots venaient se substituer aux animaux, à cause de leur quasi-disparition.

---

<sup>577</sup> « Tout passe par le synthétiseur Midi et pas par des Mp3, la chorégraphie des oreilles, la chorégraphie des 5 leds et la composition musicale », explique Jean-Jacques Birgé.

RIVOIRE, Annick, « Nabaz'mob, le coup des lapins », *Poptronics*, [En ligne]. Mis en ligne le 27/07/2009. URL : <http://www.poptronics.fr/Nabaz-mob-le-coup-des-lapins>. Consulté le 11/12/2010

<sup>578</sup> *Ibid.*

<sup>579</sup> *Ibid.*

La volonté de contrôler la nature, les animaux, finit par rendre la définition de l'animalité abstraite, mais sans doute est-ce vrai aussi de l'humanité, comme les expérimentations de Warwick le montrent. Partant d'un article de la Constitution suisse, consacrant en 1992 la notion de dignité de la créature, les chercheurs en Denis Müller et Hugues Poltier ont réfléchi aux statuts des animaux à l'heure des biotechnologies ou « technosciences »<sup>580</sup>. L'apparition du concept juridique de « dignité de la créature » révèle, selon eux, les craintes grandissantes face aux possibilités biotechnologiques de manipulation et de transformation du vivant qui semblent illimitées :

« A lire le tableau saisissant de la croissance vertigineuse de l'industrie du gène que brosse Rifkin dans le chapitre d'ouverture de *Le Siècle Biotech* (1998), on comprend mieux le sens du propos d'Heidegger selon lequel la technique moderne est essentiellement une mise en demeure faite à la nature de livrer une énergie qui puisse être extraite (1953, 20). Sans doute convient-il ici d'étendre le concept d'énergie à celui d'information – en particulier l'information génétique – utilisable, manipulable, réagénçable dans le laboratoire « biotech ». »<sup>581</sup>

Tous les flux sont des échanges d'information de différentes natures. L'évolution majeure perçue par les artistes, déjà introduite par la révolution cybernétique, est que la maîtrise de l'information est un enjeu particulièrement fort. C'est sans doute ce qui explique le succès de la formule de McLuhan, « le message c'est le médium »<sup>582</sup>. Les artistes intègrent donc dans leurs œuvres cet élément difficile à saisir et soulignent l'importance des échanges de flux.

ORLAN a récemment réactivé deux fois sa performance *MesuRages*, datant des années 1970, dans laquelle elle utilise son corps comme une unité de mesure. Présentée à l'Andy Warhol Museum (Pittsburg, Etats-Unis) et au Musée d'art contemporain d'Anvers (MUHKA) en 2012. Ces performances se sont passées en comité restreint, et sont photographiées et filmées afin de documenter les actions a posteriori (**ill.69**). On la voit portant des sortes de bracelets sur chacun des bras. Les réactivations ont apporté un matériel technologique nouveau : un GPS et un système de surveillance corporel portés au bras, appelé BodyMedia, qui collectent les données physique de son

---

<sup>580</sup> Les biotechnologies sont « désignées de plus en plus volontiers [...] par le néologisme de « technosciences » », MÜLLER, Denis, POLTIER, Hugues, *La dignité de l'animal. Quels statuts pour les animaux à l'heure des technosciences ?*, Genève, Labor et Fides, 2000, p.15

<sup>581</sup> *Ibid.*, p. 15-16

<sup>582</sup> McLUHAN, Marshall, *Pour comprendre les médias, Les prolongements technologiques de l'homme*, Paris, Seuil, 1968, p.25

corps durant la performance (ill.71). Cependant, le déroulé de la performance est strictement le même que trente ans plus tôt (ill.68). Dans cette performance, ORLAN arrive sur place avec un chevalet sur lequel elle commence le constat. Puis elle s'allonge à même le sol. Elle est vêtue d'une robe découpée à partir des draps de son trousseau, et trace un trait derrière sa tête avec une craie. Elle part de cette marque pour recommencer, jusqu'à avoir fait le tour de l'édifice ou du lieu ouvert. Une fois cette opération terminée, l'artiste, accompagnée de témoins, compte à voix haute le nombre de croix. L'espace entre chaque est qualifié d'un « ORLAN-corps ». ORLAN inscrit alors dans un constat le nombre d'« ORLAN-corps » contenu dans l'espace mesuré. Enfin, elle lave sa robe en public et en recueille l'eau sale dans un récipient, qu'elle brandit en prenant la pose de la Statue de la Liberté. Dans cette œuvre, l'inscription du corps dans l'architecture urbaine est double. D'une part, elle montre une volonté de rendre un rôle central au corps, certaines unités de mesure étaient autrefois appelées des pouces, des coudées ou encore des pieds. Et l'artiste met en scène la relation idéale du corps et de l'architecture avec la recherche d'une cohésion physique entre le corps humain de l'artiste et l'espace où se déroule l'action. ORLAN explique l'introduction d'une surveillance technologique de son corps dans cette œuvre re-performée :

« Mon corps m'appartient et j'essaie de le contrôler mais il est aussi contrôlé par le social et par le médical en général, qui dans la plupart des cas essaie d'en faire un corps sain. Je passe donc de sujet à objet. D'être un corps, à avoir un corps. Et mon corps se dépense à chaque fabrication d'œuvre, à chaque performance. Et parce que c'est de l'art nous avons du mal à intégrer qu'en faire est une dépense comme une autre. Mesurer les données d'une activité corporelle pendant la fabrication de l'œuvre ne nuit pas au corps mais met en place avec le spectateur une passerelle pour parler du corps en tant que matériau et lui faire vivre tout l'investissement de ce corps et de ma personne à l'intérieur même de l'œuvre. »<sup>583</sup>

Entre cette performance exécutée dans les années 1970 et celle de 2012, on retrouve l'idée d'un corps qui prend le pli de son environnement. A cela s'ajoute une connectivité avec le monde extérieur qui vient compléter l'action. L'artiste est dans une action publique à tous les points de vue : action dans l'espace public, avec du public, tout en révélant des données physiologiques personnelles au public.

Elle projette trois vidéos, prolongations de cette performance, dans les murs du MUKHA. Sur l'écran situé au centre, est projetée la vidéo de sa performance. Elle est encadrée de chaque côté par

---

<sup>583</sup> ORLAN, (*Aucun objet*) [courrier électronique]. Destinataire : Camille Prunet. 4 avril 2013. Communication personnelle.



une animation informatique en trois dimensions de son corps, en train d'exécuter la performance, grâce aux données du BodyMedia. La lecture se fait de gauche à droite, car la vidéo d'animation à gauche anticipe les mouvements qu'ORLAN, tandis que l'image animée de droite les reproduit en retard. Il y a un jeu de désynchronisation du geste. Dans les animations, son corps est représenté en écorché (**ill.70**) et souligne ainsi le travail musculaire, en même temps qu'il rend anonyme son exécution puisque l'on ne peut y reconnaître l'artiste. Sous ces images animées apparaît le rythme cardiaque. L'organique est producteur d'énergie, il participe à l'œuvre jusque dans sa partie la moins visible. Le contrôle du corps, par une puce ou ici par un système de surveillance physiologique, permet de rationaliser les informations émanant de l'organique et ainsi de rendre idéalement visibles les flux et fluides produits ou échangés. L'extension des œuvres à des zones de vie normalement invisibles participe à la difficulté à les envisager plastiquement.

Cette performance n'est pas sans lien avec une autre, intitulée *Bleu Remix* (2007) de Yann Marussich. Il s'agit cette fois non pas de mesurer l'énergie du corps mais de s'en saisir pour montrer les capacités naturelles du corps, sans interventions – ou presque – de la technologie. Cet artiste, et ancien danseur proche de l'art corporel, s'est mis en scène dans une performance, métaphoriquement révélatrice de cette insidieuse présence technologique. Celle-ci a eu le prix Ars Electronica 2008, et a dernièrement été présentée pour l'exposition *Sk-Interfaces*<sup>584</sup>. En amont de la performance, l'artiste se fait des injections de bleu de méthylène. Puis il entre dans une grande boîte en plexiglas transparent, contenant un siège en position semi-couchée, sur lequel il s'assoit. L'artiste est seulement vêtu d'une culotte blanche. Il a mis au point une chorégraphie précise, il reste parfaitement immobile et exsude des sécrétions qui vont progressivement recouvrir entièrement sa peau (**ill.63**). Il est tellement immobile qu'il qualifie son œuvre de « sculpture immobile »<sup>585</sup>. Pendant une heure, le temps de la performance, il se concentre sur les changements imperceptibles du corps – sur les micromouvements qui donnent une impression d'immobilité. Son immobilité apparente contraste avec les perpétuels mouvements internes du corps. Le public le voit à travers la cage de verre, lui tourne autour, et regarde le corps de l'artiste se recouvrir progressivement de bleu.

Grâce à une régulation thermique et un chronométrage très précis, ce sont d'abord les larmes qui coulent en bleu, puis la morve du nez, la bave, l'urine ensuite, pour terminer avec toute la

---

<sup>584</sup> Exposition présentée à FACT, Liverpool, 1er février-30 mars 2008, et au Casino, Luxembourg, 26 septembre 2009-10 janvier 2010

<sup>585</sup> MARUSSICH, Yann, « Immobile, Bleu... Remix ! », HAUSER, Jens (dir), *Sk-interfaces*, op.cit., p.128 [Je traduis]

transpiration. L'artiste ne parle pas pendant la performance, seul le corps s'exprime. Pour Yann Marussich, le corps ne ment pas contrairement au langage et aux gestes. Il s'inscrit dans la continuité de l'art corporel avec « l'idée du corps comme dernier refuge de l'authenticité »<sup>586</sup>. Cependant, Yann Marussich a mis au point cette performance avec l'aide de médecins et de biochimistes :

« Je travaille avec des médecins pour simuler une mutation de mon corps à travers des transformations biochimiques. Mes sécrétions deviennent bleues. Tout est calculé ; je deviens le sujet d'expérimentations. Mais des expérimentations poétiques sans volonté de commenter le futur biologique de l'humanité. »<sup>587</sup>

Rien n'est simulé : « Tandis que les artistes du virtuel font passer une simulation pour quelque chose d'authentique, moi, je transforme un corps réel en quelque chose de surréaliste. »<sup>588</sup> Même si c'est bien le corps de l'artiste qui régule, la préparation a nécessité une préparation médicale et chimique non « authentique », pour reprendre son terme. Ce qui retient notre attention ici est le renversement de position : la technologie n'est pas sollicitée pour ajouter mais pour révéler les capacités naturelles du corps humain, et ainsi ses ressources invisibles.

Même s'il n'y fait pas explicitement référence, le bleu de Marussich rappelle le breuvage au bleu de méthylène distribué par Yves Klein dans l'antichambre de la galerie Iris Clert à Paris le 28 avril 1958, lors du vernissage de son exposition *Le vide*. Sa posture, « entre dadaïsme et zen »<sup>589</sup>, se retrouve dans cette idée de faire du spectateur-buveur un monochrome bleu à l'intérieur. C'est bien ce qu'exsude le corps de Marussich, comme ivre de boisson bleue. Le corps devient une zone trouble, un monochrome bleu. Mais on ne peut s'empêcher de penser également à la figure de l'avatar bleu, évoqué par Antonio Casilli plus haut<sup>590</sup>. Le corps bleu devient alors symbole d'un double humain purifié et virtuel. Il s'est défait de ses faiblesses, d'où l'absence de rouge (le sang), et adopte le bleu de la spiritualité.

---

<sup>586</sup> Robert Fleck, « L'actionnisme viennois », *L'art au corps*, op.cit., p. 75.

<sup>587</sup> *Ibid.*

<sup>588</sup> « Bleu Remix de Yann Marussich : « le corps ne ment pas » », « Cultures électroniques », *Arte*. [En ligne], URL : <http://www.arte.tv/fr/Echappees-culturelles/cultures-electroniques/ars-electronica-2008/2212984.html>

<sup>589</sup> RAGON, Michel, *Journal d'un critique d'art désabusé*, Paris, Albin Michel, 2013

<sup>590</sup> Voir note 397, renvoyant à une citation d'Antonio Casilli relative aux avatars bleus.

Le seul bruit que le public entend est celui des enregistrements des bruits de son corps, mixé par un musicien différent à chaque performance. La dimension interne du corps est donc sous-jacente dans toute la performance et rejaillit sous forme de fluides corporels témoignant de l'activité cachée du corps. L'intérieur et l'extérieur sont en dialogue. L'hybridité devient l'osmose, et du composite on passe à l'interpénétration des flux technologiques, naturels, virtuels (quoi qu'en dise l'artiste), spirituels.

Chercher à travailler avec les biotechnologies revient à se confronter à un problème majeur qui est celui de la visibilité. Si l'on a tous dans la tête les cyborgs massifs des années 1980, cet imaginaire est déjà bien loin de la réalité contemporaine. Les biotechnologies, dans leurs interactions avec les corps vivants, se font discrètes, s'adaptent, et peuvent prendre mille formes différentes. C'est sans doute pourquoi les formes artistiques sont si variées et qu'il n'apparaît pas pertinent d'envisager de les appréhender par rapport à leur seul médium, même si cela est éclairant. L'hybridité organisée des œuvres révèle alors que, derrière un apparent chaos, se cache une capacité humaine à le déclencher pour mieux l'organiser sur le plan théorique. Les qualités de malléabilité et d'adaptabilité des biotechnologies sont les conséquences d'un écoulement très fort des flux dans et sur la structure sociale. Les flux s'entendent au sens large comme ces mouvements qui traversent tout élément vivant, y compris le corps social, qu'ils soient médiatiques, économiques, migratoires, biologiques, ou autres. Capable d'accepter l'incertitude, la société enlève certaines frontières théoriques, pratiques, juridiques, morales, qui limitaient jusqu'ici des flux identifiés.

### 3.2 La diversité comme modèle

Evoquant la théorie de l'évolution, François Jacob a écrit : « la diversité est une façon de parer au possible »<sup>591</sup>, c'est-à-dire à la possibilité de la disparition (à laquelle l'évolution s'oppose ainsi). C'est par la variation que se fait l'évolution. Cette théorie implique cependant la transmission de caractères héréditaires variables par la reproduction, ainsi qu'un milieu favorisant les variations car les êtres vivants « ne subsistent que grâce à un flux constant de matière, d'énergie et d'information. »<sup>592</sup> Ces flux participent à l'expression des variants qui autorisent ainsi une

---

<sup>591</sup> JACOB, François, *La logique du vivant, op.cit.*, p.117

<sup>592</sup> *Ibid.*, p.33

adaptation et une évolution. Prendre ici pour modèle la diversité, c'est avoir une lecture très extensive du modèle biologique et voir l'hybridation, pris au sens large, comme une adaptation au milieu, c'est-à-dire prendre en compte les évolutions technologiques dans l'art.

Par exemple, les chercheurs en informatique cherchent à utiliser le modèle de la biodiversité pour l'appliquer à leur domaine. Le principe de diversité implique l'adaptation, et son application en informatique permettrait une évolution des logiciels informatique sans intervention extérieure, humaine donc. En modélisant le vivant, les chercheurs cherchent à créer des éléments hybrides, défiant les limites du vivant. A côté de ces recherches, se développent aujourd'hui des tests génétiques dépistant les risques de développer certaines maladies. Ceux-ci reflètent également la tendance à croiser de plus en plus systématiquement biologie et information :

« Contre une somme comprise entre 985 et 2500 dollars (entre 640 et 1600 euros), selon le prestataire, il [le client] reçoit un kit pour racler quelques cellules de sa paroi buccale. Une fois son génome analysé, l'information est stockée dans une base de données à la sécurité « garantie ». Au bout d'un mois, il accèdera par Internet à ses informations personnalisées, qui seront mises à jour au gré des nouvelles découvertes scientifiques. »<sup>593</sup>

Ce flux informatique véhicule de l'information biologique. Virtuellement, l'homme se retrouve face à ses données génétiques décryptées, lui permettant de connaître le risque de développer un diabète ou quelque autre maladie répertoriée. Certaines sociétés privées américaines, qui ont lancé sur le marché des tests génétiques individuels, ont une approche assez inquiétante : « Nous envisageons un nouveau type de communauté où les gens se regrouperont selon leurs génotypes, faisant ainsi tomber les barrières artificielles que sont les pays et les races. »<sup>594</sup>. Ces tests ne sont cependant pas autorisés dans l'Union européenne<sup>595</sup>, et les Etats-Unis tendent à en restreindre l'usage. Catherine Bourgain, chargée de recherche en génétique statistique à l'Inserm (Institut national de la santé et de la recherche médicale), s'inquiète, dans un article consacré aux tests génétiques, de l'investissement dans ces entreprises d'acteurs comme Google : « doit-on traiter

---

<sup>593</sup> BOURGAIN, Catherine, « Génétique personnalisée sur Internet », *Le Monde diplomatique*, juin 2008, p. 17

<sup>594</sup> Anne Wojcicki, cofondatrice de 23andMe et épouse de Sergey Brin cofondateur de Google, citée dans WEISS, Rick, « Genetic Testing Gets Personal ; Firms Sell Answers On Health, Even Love », *Washington Post*, 25 mars 2008, [En ligne]. URL : <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2008/03/24/AR2008032402750.html>. Consulté le 30/11/2012

<sup>595</sup> Protocole additionnel à la Convention sur les Droits de l'Homme et la biomédecine relatif aux tests génétiques à des fins médicales, 1997

l'information génétique comme toute autre information ? »<sup>596</sup> Les tests génétiques reflètent la biodiversité, mais révéler ce contenu peut conduire les humains à se reproduire suivant ces informations biologiques. Le contrôle sur la reproduction, avec un impact possible sur la biodiversité, devient de plus en plus important pour l'ensemble des êtres vivants. On voit l'emprise exponentielle des biotechnologies sur une définition des êtres vivants. Les questions éthiques traversent donc les œuvres comme autant de flux perturbateurs susceptibles de faire réagir, proposant alors la diversité comme modèle contre une éventuelle uniformisation de la culture et de la vie.

L'utilisation de biotechnologies dans certaines œuvres nous a permis de relever, matériellement déjà, une hybridation. Elle est souvent l'occasion de dénoncer une situation, de relever certains enjeux ou de promouvoir un humain amélioré. Cependant, est-ce que la création d'éléments hybrides garantit la diversité ? Hybrider à l'heure actuelle revient à reconnaître avoir eu la maîtrise des éléments hybridés, or le contrôle n'encourage-t-il pas à une forme d'uniformisation rassurante pour finir ? Finalement, hybrider, métisser, mélanger, est-ce créer de la diversité ou de l'uniformisation ?

#### **a) L'hybridation : concepts et enjeux**

S'il ne s'agit pas de revenir sur l'uniformisation culturelle résultant des flux mondiaux d'échanges, la question de l'hybridité hérite forcément de cette prise de conscience des années 1960<sup>597</sup>, parallèlement à la montée des technologies de la communication et de l'information. Si des termes comme hybridation, créolisation, métissage sont, aujourd'hui, paradoxalement valorisés, cela n'a pas toujours été le cas. Le mot métis a, par exemple, longtemps eu une connotation péjorative, désignant au XVII<sup>e</sup> siècle les enfants issus d'un parent espagnol et d'un parent indien<sup>598</sup>. Il est simultanément utilisé pour désigner le mélange de race chez les animaux, amalgamant de façon péjorative ces deux usages :

« Contrairement à son usage actuel qui évoque les mélanges culturels, il [le métissage] renvoie encore aux croisements dans le monde animal en suivant la même trajectoire que le mot métis : il évoque l'hybridité, d'abord, chez les ovins

---

<sup>596</sup> BOURGAIN, Catherine, « Génétique personnalisée sur Internet », *op. cit.*

<sup>597</sup> Par exemple MORIN, Edgar, « L'industrie culturelle », *Communications*, n°1, volume 1, 1961, p.38-59

<sup>598</sup> TURGEON, Laurier, « Les mots pour dire les métissages : jeux et enjeux d'un lexique », *op. cit.*

et, ensuite, chez les humains. Et il conserve son caractère fondamentalement péjoratif. »<sup>599</sup>

Le succès a posteriori de ces mots, comme métissage ou multiculturalisme, est venu avec les études postcoloniales qui ont valorisées la richesse de ces différentes cultures. Ainsi, le créole, s'il désigne au départ les Blancs qui sont sur le territoire colonisé depuis un certain temps, est ensuite utilisé par les Noirs et les métisses pour se désigner. La génération d'écrivains antillais des années 1980, comme Patrick Chamoiseau ou Edouard Glissant, va proposer une approche plus détachée du colonialisme, revendiquant non pas tant les racines africaines que leur créolité, leur spécificité multiculturelle. Glissant (1928-2011) va encore plus loin avec le concept de créolisation qu'il s'attache à développer, refusant la pensée certaine, la pensée figée :

« Je crois que seules des pensées incertaines de leur puissance, des pensées du tremblement où jouent la peur, l'irrésolu, la crainte, le doute, l'ambiguïté saisissent mieux les bouleversements en cours. Des pensées métisses, des pensées ouvertes, des pensées créoles. »<sup>600</sup>

Cette pensée archipélique systématise l'hybridation et la valorise dans un monde contemporain où les technologies ont renforcé les contacts possibles entre les personnes, quelle que soit leur situation géographique. Certains termes de biologie servent alors à Glissant de métaphores pour caractériser ce maillage invisible que les technologies opèrent en liant, notamment par les transports et les télécommunications, les personnes : archipel, rhizome, digenèse<sup>601</sup>.

Le médium, s'il n'est pas une condition suffisante à la définition d'un courant artistique, permet tout de même de souligner ce rapprochement entre art et vie, entre monde imaginaire et monde réel. La question du déplacement est centrale par les changements d'équilibre qu'il induit. Les œuvres qui intègrent des éléments vivants sont nécessairement travaillées par le flux biologique. Mais elles sont également travaillées, nous l'avons vu, par des flux de communication, d'information au sens large, d'argent, etc. La question du déplacement, du mouvement, est donc centrale dans les œuvres du corpus. L'art devient vivant en un sens, pas seulement pour les œuvres utilisant du matériel

---

<sup>599</sup> *Ibid.*

<sup>600</sup> JOIGNOT, Frédéric, « Pour l'écrivain Edouard Glissant, la créolisation du monde est "irréversible" », *Le Monde*, *op.cit.*

<sup>601</sup> Tous ces termes sont précisément définis sur le site Internet dédié à Edouard Glissant : « Glossaire glissantien », *Edouardglissant.fr*, [En ligne], URL : <http://www.edouardglissant.fr/glossaire.html>. Consulté le 26/03/2013

vivant, mais aussi pour celles qui suivent et soulignent les différents flux qui nervurent la société occidentale actuelle.

Le critique d'art Nicolas Bourriaud apporte une nuance intéressante à l'appréhension artistique du processus actuel de « globalisation », auquel participe l'idée d'hybridation. Elle est comprise ici comme la greffe de particularités « sur le tronc d'une culture populaire devenue uniforme »<sup>602</sup>. Dans un ouvrage intitulé *Radicant*, Nicolas Bourriaud propose d'analyser des œuvres du 21<sup>ème</sup> siècle qui révèlent la tendance à se réinventer :

« Car les créateurs contemporains posent déjà les bases d'un art *radicant* – épithète désignant un organisme qui fait pousser ses racines et se les ajoute, au fur et à mesure qu'il avance. »<sup>603</sup>

L'auteur distingue l'enracinement originel et une multitude d'enracinements successifs. On remarquera qu'il emprunte à Glissant un vocabulaire teinté de références botaniques. Ces enracinements successifs, principe des plantes radicales, permettent, selon lui, de ne pas tomber dans un repli identitaire ou un multiculturalisme uniformisant pour finir. Il oppose *radicant* et hybride, car « l'hybridation culturelle »<sup>604</sup> reviendrait à un multiculturalisme qui unifierait finalement la production artistique par absorption de l'hétérogénéité. La qualification d'art *radicant* est amenée par une analyse des flux de population et de son impact sur la production artistique. Lui-même voyage beaucoup. Il circule essentiellement entre des lieux estampillés « art contemporain », il a une vision juste de la production du marché de l'art international, mais la question de la représentativité de cette production se pose. De quelle errance fait-il l'éloge ? Le terme *radicant* pose la question des racines, des traditions, des colonisations, des cultures. Qu'en est-il de l'histoire et de la mémoire dans les œuvres ? Il ne paraît pas si évident de n'être retenu par aucune racine, et de se réinventer si souplement de nouvelles racines. Bourriaud souligne ce désir de pouvoir effacer ses origines pour mieux s'inventer, créant une impression de liberté.

Le concept de flux, tout aussi large que la notion d'hybridation, est entendu ici comme un élément en mouvement, qui s'écoule, quelle que soit sa nature. L'hybridation n'est pas nécessairement visible comme telle. Elle ressort d'un frottement de différentes matières qui interroge la question de l'intégrité par une intensification des flux, avec notamment l'utilisation des nouvelles technologies de l'information et de la communication. Cela résonne nécessairement avec les problématiques

---

<sup>602</sup> BOURRIAUD, Nicolas, « *Radicant*. Pour une esthétique de la globalisation, Paris, Denoël, 2009, p. 21

<sup>603</sup> *Ibid.*, p.23

<sup>604</sup> *Ibid.*, p.13

soulevées par Nicolas Bourriaud dans sa tentative de sortir d'un vocable connoté mais ne le rejoint pas pour autant. Sa proposition permet cependant de souligner l'importance de sa propre définition de soi dans le monde contemporain. L'humain ne veut pas seulement décider de sa forme physique, de sa sexualité, de son sexe, mais également de sa culture, ou de ses cultures, et de ses racines, qu'il veut s'inventer opportunément, comme l'écrit également Christine Buci-Glucksmann :

« Contre les « identités racines » dogmatiques et meurtrières, il faut analyser les modalités nouvelles d'un Ego pluriel, de sexualités et de temporalités multiples des individus et des peuples. »<sup>605</sup>

L'hybridation vient perturber les frontières, tout comme l'idée d'art *radicant* de Bourriaud. Les espaces corporels, géographiques, culturels, économiques s'aménagent par opportunisme individuels ou corporatistes, mais encore dans un fonctionnement social.

## **b) Envisager la diversité dans les œuvres**

Pour l'historien Pascal Ory, le corps humain résulte des flux sociaux : « L'ordinaire des corps humains est par définition – entendons : par délimitation -, soumis à l'influence du mouvement général des sociétés. »<sup>606</sup> Que ce soit le rapport au travail, à la santé, à l'apparence physique, au sexe, le corps subit les changements sociaux et se les approprie. C'est ce que l'art corporel avait tenté de mettre en lumière et que François Pluchart dénonce dans le *Manifeste de l'art corporel* :

« Le corps est le donné fondamental. Le plaisir, la souffrance, la maladie, la mort s'inscrivent en lui et au fil de l'évolution biologique façonnent l'individu socialisé, c'est-à-dire mis en condition - comme on dit mis en demeure - de satisfaire à toutes les exigences et contraintes du pouvoir en place. »<sup>607</sup>

L'idée d'un corps porteur des idéaux sociaux et lieu de contrainte engendre la volonté de s'émanciper des règles morales et religieuses de la société occidentale. Aujourd'hui, le droit à avoir

---

<sup>605</sup> BUCI-GLUCKSMANN, « Théorie post-coloniale et hybridation », CUIR, Raphaël (dir.), *Hybridation et art contemporain*, Paris, AICA/Al Dante, 2013, p.75

<sup>606</sup> ORY, Pascal, « Le corps ordinaire », in CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges, *Histoire du corps*, t. III, *Les mutations du regard. Le XXe siècle*, Paris, Le Seuil, 2006, p.129

<sup>607</sup> PLUCHART, François, *Manifeste de l'art corporel*, op.cit., p. 474



le corps que l'on souhaite prend le pas sur le contrôle social. Cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas de pensée commune du corps, ni de pression sociale, mais qu'individuellement nous sommes plus libres de choisir. Mais ce choix de définir le vivant n'est-il pas *in fine* tout aussi uniformisant qu'avant, si ce n'est plus ? La pression sociale continue de s'effectuer mais le hasard biologique n'est plus là. Et ce risque d'uniformisation ne vaut-il pas également pour les œuvres d'art, malgré la théorie de Bourriaud ?

Si l'on se penche sur l'oreille que Stelarc s'est faite greffer sur son avant-bras (*Ear on Arm*), quelle justification sociale existe-t-il à l'heure actuelle à ce genre de geste ? Aucun, et c'est sans doute pour cela que c'est un geste artistique. Quel lien existe-t-il entre cette libre disponibilité du corps et l'hybridité ? A première vue, cette œuvre ne fait pas penser à une hybridation ou au concept de créolisation car il n'y a apparemment pas d'introduction d'éléments étrangers à l'artiste. En effet, une oreille gauche est greffée en sus sur le bras gauche : où serait donc le corps étranger ? Pourtant quand on y regarde de plus près, l'ambition n'est pas simplement de mettre une oreille supplémentaire sur un corps sain. Plus petite, incapable d'entendre naturellement, simple forme sculpturale comme le souligne l'artiste<sup>608</sup>, cette oreille augmente pourtant ses capacités grâce à une connection Internet sans fil qui permet aux personnes situées à distance d'entendre l'artiste. Un microphone miniature équipé avec un transmetteur Bluetooth permet cette connection à Internet. Il constitue un des éléments non-humains auxquels le corps de l'artiste devra s'adapter quand il sera implanté (c'est la dernière étape du processus, une fois l'oreille correctement formée sur le bras). D'autres éléments étrangers invisibles constituent également l'oreille puisqu'elle est elle-même issue d'une culture de cellules de souris et de cellules humaines.

Stelarc aura aussi un haut-parleur miniature dans la bouche pour entendre ses interlocuteurs, tandis que l'oreille contient un microphone pour parler. L'artiste précise son fonctionnement :

« Vous pourrez être à Paris, connecté à mon site internet et écoutant ce que mon oreille perçoit, par exemple à Melbourne. Une autre fonctionnalité alternative, à côté de cette écoute à distance, est l'idée de l'oreille comme partie d'un système Bluetooth étendu et disséminé – où les écouteurs et enceinte sont dans ma bouche. Si vous me téléphonez de votre téléphone portable je pourrais vous parler à travers mon oreille, mais je pourrais entendre « à l'intérieur » de ma tête. »<sup>609</sup>

---

<sup>608</sup> STELARC, « Extra Ear : Ear on Arm », *Sk-interfaces*, *op.cit.*, p.102

<sup>609</sup> *Ibid.*, p.103 [Je traduis]

A l'heure des messageries instantanées, c'est une démarche un peu farfelue pour échanger avec quelqu'un, ou pour permettre à un ensemble de personnes de suivre des conversations à distance. Stelarc explique que les personnes autour de lui pourront entendre la conversation de son interlocuteur quand il ouvrira la bouche, faisant de son corps l'hôte métaphorique d'une autre personne (ill.101). L'intérêt de ce projet est qu'il contribue à souligner la volonté de dépasser l'ici et maintenant pour se projeter dans l'ailleurs grâce aux flux informatiques. Le corps se fait le réceptacle de l'autre (sous diverses formes), la voix voyage dans le corps d'autrui. Cette idée d'hôte n'est pas nouvelle chez Stelarc, qui utilisait déjà ce principe dans *Stomach Sculpture*. On voit donc que redéfinir le corps, sans passer par le stade de la reproduction, revient ici à introduire de nouvelles informations au cours même de la vie. Dans ce cas, l'hybridation ne donne pas naissance à un nouvel individu mais le transforme.

Le mouvement, né de ces échanges, est un voyage qui rend géographiquement insaisissable l'œuvre, non réductible alors au corps de l'artiste. Celle-ci n'existe que dans l'errance des codes envoyés par Internet, défiant toutes les frontières biologiques, géographiques, matérielles... Ce travail "déraciné" ne participe pas de la tentation de délimiter les frontières de l'art, mais vient, au contraire, jeter un peu plus de trouble. L'oreille perturbe également l'anatomie humaine. Les ouvrages anatomiques sont autant de "cartes" de l'humain, déformant les proportions réelles, et rationalisant l'espace du corps humain pour rendre « visible et du coup connaissable ce que la simple « exploration » du monde ne nous permet pas de voir »<sup>610</sup>, que l'oreille de Stelarc vient perturber. Cette exploration du corps, micromonde, qui s'est intensifiée avec le développement des biotechnologies, permet de faire imploser cette justesse en la délivrant de ses limites et de ses vérités. Cette lisibilité permet de constituer des atlas du corps humain de plus en plus précis, largement perceptible à travers l'extrême précision de projets comme *The Visible Man Project* ou la carte du génome humain. A peine connue, cette géographie est bouleversée par la bio-informatique et l'ensemble des biotechnologies qui autorisent un artiste comme Stelarc à avoir une oreille artificielle sur son avant-bras, soulignant ainsi les nouveaux rapports de force entre les êtres vivants.

---

<sup>610</sup> TIBERGHIEN, Gilles A., « La carte comme dépaysement : remarques sur l'imaginaire artistique dans l'activité cartographique », VANCEI-PERAHIM, Marina (dir.), *Atlas et les territoires du regard. Le géographique de l'histoire de l'art (XIXe et XXe siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006, p.185

Ces rapports de force entre les différents territoires du vivant, dans lequel l'art retrouve un souffle pour éclairer sa non-finitude, traversent également l'œuvre de Kac. Pour sa fleur appelée *Edunia*, pièce maîtresse de son installation *Natural History of the Enigma* (2003-2008), Eduardo Kac a introduit une séquence d'un de ses gènes dans les veines d'un pétunia grâce à un promoteur qui n'a transmis que l'expression de son gène qui donne la couleur rouge. Son ADN de l'immunoglobuline est inséré dans le chromosome de l'*Edunia*. Kac explique sa démarche :

« "Natural History of the Enigma" est une réflexion sur la contiguïté de la vie entre les différentes espèces. [...] En combinant des ADN humain et animal dans une nouvelle fleur, d'une façon visuellement dramatique (l'expression rouge de l'ADN humain dans les veines de la fleur), j'amène plus loin la réalisation de la contiguïté de la vie entre les différentes espèces. »<sup>611</sup>

Ce discours n'est pas très convaincant car la fleur reste visiblement une fleur (**ill.56**). Etant de tonalité rouge, il est impossible de savoir si ce rouge "dramatique" est bien celui de l'ADN de l'artiste. La question du vrai et du faux n'a que peu d'importance ici, mais permet de s'apercevoir que l'hybridité est aussi une posture pour les artistes manipulant les nouvelles technologies, exactement comme pour la lapine Alba. L'hybridité de la forme finale n'est pas évidente si l'on n'a pas le discours. La forme ne rend donc pas compte des forces qui traversent l'œuvre, notamment la question de la délimitation. L'artiste a décidé de créer des graines d'*Edunia* vendus dans de petits sachets. Chaque fleur plantée contiendra l'expression du gène de l'artiste. L'artiste précise : « Le sachet de graines *Edunia* est un hybride d'un simple sachet de graines et d'un multiple d'artiste. »<sup>612</sup> En effet, l'objet prend la forme d'un papillon, un indicateur important de la biodiversité. Il est difficile de dire si c'est en ce sens qu'il est utilisé, mais il remet au centre le modèle biologique. Avec les graines, l'œuvre se reproduit et se répand à chaque graine plantée. C'est peut-être là que se situe la phase la plus intéressante de l'œuvre, dans sa reproduction systématisée et dans sa géographie aléatoire. Cette plante transgénique ne se trouve pas dans la nature donc l'artiste propose d'introduire dans l'écosystème une diversité artificielle qui marque la domination de l'homme sur la nature. Evidemment, cela pose des questions par rapport à son œuvre *Genesis*, que nous avons vu plus haut, et dont il prend ici le contrepied (**ill.51**). Dans *Genesis*, il avait introduit son gène dans une bactérie. Chaque modification de son gène faisant changer la phrase biblique « Que l'homme domine les poissons, les oiseaux du ciel et tous les animaux qui

<sup>611</sup> KAC, Eduardo, « Natural History of Enigma », *Ekac.org*. [En ligne]. URL : <http://www.ekac.org/nat.hist.enig.html>. Consulté le 01/08/2012. [Je traduis]

<sup>612</sup> « Edunia Seed Packs », *Ekac.org*. [En ligne]. URL : <http://www.ekac.org/edunia.seed.packs.html>. Consulté le 01/08/2012. [Je traduis]

rampent sur terre ». En effet, le risque n'est-il pas que l'homme modifie le monde sans prendre en compte les autres êtres vivants ? L'introduction d'un élément humain dans une plante souligne la tentation humaine de privilégier le déracinement dans une visée expansionniste.

La technologie n'est présente dans l'œuvre que pour permettre ce dialogue entre les deux espèces qui est d'abord un processus. L'hybridation avec cette plante n'apporte pas de création de forme sur le plan artistique. Cependant, elle permet de souligner un élément qui jusqu'ici n'avait pas été vu : l'artiste prend la diversité pour modèle. Ce n'est pas seulement jouer des rapports de force entre les frontières, c'est également valoriser l'idée du processus. Cela résonne avec les propos de Glissant sur la créolisation :

« La créolisation, qui est un des modes de l'emmêlement – et non pas seulement une résultante linguistique – n'a d'exemplaire que ses processus et certainement pas les « contenus » à partir desquels ils fonctionneraient. »<sup>613</sup>

L'accent est mis là non sur la racine mais sur son évolution, sur la diversité, et non sur l'enracinement. Si la question du médiumne suffit pas pour aborder ces œuvres, leur thème, leur contenu ne sont pas suffisants non plus. Insister sur le flux est un moyen de focaliser sur le processus qui fonde l'œuvre et finalement sur son propos (sans pour autant exclure la question du médium et du contenu). Jean-Michel Rey, dans un article intitulé « Questions d'esthétique », se penche sur le rapport entre l'œuvre et l'art :

« [...] l'œuvre peut être envisagée comme une sorte de moment passager, en quelque manière transitoire, éminemment précaire ; sous l'aspect d'une force qui se repose momentanément dans une forme pour ensuite chercher à s'en déprendre. »<sup>614</sup>

L'aspect éphémère de l'œuvre et son caractère processuel, « transitoire » sont soulignés. Il paraît intéressant de retenir le terme de transition qui suggère la temporalité de l'œuvre. Les œuvres étudiées, s'inspirant de la vie, reproduisent partiellement ses temporalités, ses états. Par ailleurs, il exprime bien les différents passages "géographiques" que vit l'œuvre, se déplaçant d'une forme à une autre, d'un statut à un autre.

---

<sup>613</sup> GLISSANT, Edouard, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, p.103

<sup>614</sup> REY, Jean-Michel, « Questions d'esthétique », *L'Art et l'Hybride*, op .cit., p.199

C'est sans doute le collectif Art Orienté objet qui a le plus travaillé dans le corpus sur ces questions d'altérité, de territoire, d'errance, de racine, d'absolu, de dialogue et d'échange. La relation de l'homme à la nature est un élément important des œuvres d'A00 : « La nature, comme l'évoque Leibniz dans *La Monadologie*, n'est jamais perçue définitivement comme un non-soi par l'homme. »<sup>615</sup> Les échanges entre l'humain et l'animal, après s'être penché sur la fleur hybride de Kac, vont être analysés pour comprendre comment l'œuvre peut conserver son fonctionnement propre malgré ces constantes remises en cause de ses formes et frontières. Car il n'est pas seulement question de transition, mais aussi de transaction dans l'œuvre, comme le note Pierre Sorlin :

« Parce qu'elle est un objet produit dans un contexte social, parce qu'elle s'adresse à un public, fût-il virtuel, toute œuvre artistique met en jeu une série de transactions. L'histoire de l'art s'est fixé pour tâche de nouer entre elles plusieurs de ces confluences, elle prend en compte le poids des impératifs matériels, les concessions faites au milieu, les influences exercées par d'autres pratiques créatrices [...]. Mais, par-delà ces croisements imposés de l'extérieur, d'autres transactions interviennent souvent à l'intérieur même d'une œuvre. »<sup>616</sup>

Le déplacement résulte de transaction, que l'on pourrait qualifier de force. Ce sont sur ces objets que se penche Art Orienté objet pour mieux comprendre les interactions entre humain et animal à l'heure des changements technologiques. Ils ont déjà endossé le rôle de cobaye pour leur œuvre *Cultures de peaux d'artistes*, au sein d'un laboratoire américain spécialisé dans la culture de peaux. Marion Laval-Jeantet relève alors que les volontaires pour les recherches médiacles sont souvent liés aux mouvements anti-vivisection, opposé à la recherche médicale sur les animaux vivants. Voici ce qu'elle écrit à propos de l'animal :

« La position de l'animal (non-humain) reste à mes yeux un exemple criant du paradoxe essentiel dans lequel nous nous trouvons irrémédiablement en tant qu'hommes. Les hommes placent alternativement l'animal dans une position de sujet propre à recueillir des marques d'affection, et d'objet propre à leur faire oublier qu'ils pourraient être anthropophages en le consommant. Aussi, tout rapport à l'animal nous met en position de dépasser la dichotomie sujet/objet sur laquelle notre confort mental repose, il nous contraint à la surhumanité. Pour reprendre les mots de Gilles Deleuze : « les gens qui aiment les animaux ont un

---

<sup>615</sup> LAVAL-JEANTET, Marion, « Self-animalité », *op.cit.*

<sup>616</sup> SORLIN, Pierre, « Histoire de l'art, pensée de l'art », *L'Art et l'Hybride, op. cit.*, p.153

rapport avec les animaux qui n'est pas humain ». Et ce rapport est pour moi le germe même d'une réflexion sur la post-humanité. »<sup>617</sup>

Le cumul des fonctions attribuées à l'animal, dont les statuts varient suivant les situations, ajoutent encore à l'inconstance de l'œuvre. La posthumanité évoquée par l'artiste ne se réduirait pas à une fusion entre l'Homme et la machine, cherchant à créer un humain plus performant, mais repenserait entièrement la place de l'homme dans son environnement, ce que le postmodernisme n'aurait pas réussi à faire aboutir. L'intérêt d'une œuvre comme *Rabbits were used to prove* réside dans cette interrogation de l'accumulation parfois contradictoire des différents rôles que la société contemporaine donne à l'animal. Un statut qui tend le plus souvent à la réification comme le souligne l'œuvre mise sous vitrine. Art Orienté objet cherche à déplacer les frontières entre humain et animal, pour permettre un élargissement de la pensée humaine, une visée non anthropocentriste, une visée surtout ouverte à l'autre :

« [...] il me semble que c'est dans *l'altération de la notion d'Autre*, pour jouer sur les mots, que résident les possibilités d'élargir enfin l'humanisme par-delà le domaine du *non-soi*, le domaine de l'*objet* et de la *singularité technologique*. »

Finalement ce type de propos, s'il se situe dans une alternative affirmée à une posthumanité informatique et mécanique, rappelle les propos d'Edouard Glissant dans ses interrogations sur l'errance :

« Alors le déracinement peut concourir à l'identité, l'exil se révéler profitable, quand ils sont vécus non pas comme une expansion du territoire (un nomadisme en flèche) mais comme une recherche de l'Autre (par nomadisme circulaire). »<sup>618</sup>

En effet, dans l'idée d'Art Orienté objet, l'homme ne cherche pas à entrer en contact avec l'animal pour élargir son champ de pouvoir, mais pour permettre de partager les mêmes espaces de vie.

Marion Laval-Jeantet a fait plusieurs tentatives pour dialoguer avec des animaux en se déguisant, de sorte que l'animal puisse penser qu'elle était un des siens. Par exemple, dans *Félinanthropie* (2007), l'artiste a conçu des « chaussures de chat », réalisées avec un orthoprothésiste, pour se faire adopter par ses chats. Elle s'est ajouté une queue, et s'est mise à quatre pattes, en adoptant la

---

<sup>617</sup> LAVAL-JEANTET, Marion, « De l'incorporation du sens », *Cahiers de recherche sociologique*, n°50, 2011

<sup>618</sup> GLISSANT, Edouard, *Poétique de la Relation*, *op.cit.*, p.30

démarche féline (**ill.2**). Ses chats sont venus la renifler et bondir sur elle « pour jouer comme ils ne le faisaient qu'entre eux »<sup>619</sup>. Les artistes ont également tenté cela avec des girafes d'un zoo français, dans *Necking* (2007). Les soigneurs avaient du mal à approcher les girafes qui étaient très agressives. Comme la communication de ces animaux passe par le mouvement du cou et des oreilles, les artistes ont décidé de construire un grand cou articulé, surplombé d'une tête de girafe avec des oreilles directionnelles<sup>620</sup>. Benoît Mangin a enfilé la tête en se mettant à hauteur des autres animaux de l'enclos pour permettre l'échange. Ce stratagème a marché puisque les girafes se sont approchées et ont cherché à échanger avec le leurre. Evidemment ce type d'échange est limité dans la mesure où le langage corporel des animaux n'était pas maîtrisé par les artistes. On voit par ces exemples que la frontière entre les espèces peut naturellement être franchie assez simplement sans même qu'il n'y ait de manipulation transgénique.

On retrouve ce même geste dans l'œuvre *Que le cheval vive en moi*, qui fait appel cette fois-ci aux biotechnologies, et notamment aux médicaments pris avant la performance. Le processus est encore une fois central, puisque le mélange des sangs des deux espèces n'est pas sans danger pour la personne faisant l'expérience. L'idée de départ, annoncée lors des conférences données pendant l'exposition au Lieu Unique en 2003, était d'injecter du sang de panda dans l'organisme de Marion Laval-Jeantet :

« [...] j'eus la vision d'un monde extrême, où les rares animaux autorisés à survivre ne le seraient que par l'utilité que l'homme en aurait encore. [...] Alors s'il fallait que le panda, animal hautement symptomatique de cette situation, survive, autant que ce soit grâce à moi ! »<sup>621</sup>

Le panda a longtemps servi de symbole aux organisations de protection de la nature pour dénoncer la disparition de certaines espèces animales. Les artistes ont fait la demande à des zoos mais aucun n'a accepté de donner un peu de sang de panda. C'est le cheval, modèle de laboratoire, qui a été ensuite retenu. Le cheval permettant de renvoyer au mythe du centaure, il convenait donc bien à cette expérience.

Dans la vidéo de cette performance, qui a eu lieu en Slovénie, l'espace est occupé au centre par un lit médicalisé et des meubles roulants d'hôpital. La pièce est plongée dans la pénombre, seul le centre est éclairé, comme une scène de théâtre. Benoît Mangin est vêtu d'une blouse blanche

---

<sup>619</sup> LAVAL-JEANTET, Marion, « De l'incorporation du sens », *op.cit.*

<sup>620</sup> *Ibid.*

<sup>621</sup> *Ibid.*

durant la performance, tandis que Marion Laval-Jeantet l'enfile dans la dernière partie de la performance. Ils participent tous deux à la partie scientifique de la performance, même si d'autres personnes sont présentes dans la performance, comme un éthologue. Ils sont donc artistes et en blouse blanche, ce qui revient à assumer à la fois le rôle de scientifique et celui d'expérimentateur. Un cheval noir est amené dans la salle, ce qui fait penser par association d'idée que c'est son sang qui sera injecté dans les veines de l'artiste. Une fois l'injection faite à l'artiste, l'effet a été ressenti immédiatement par l'artiste sous forme de fièvre et d'une grande agitation<sup>622</sup>. Ce n'est pas visible pour le public, qui assiste à la performance. Après un temps de repos, Marion Laval-Jeantet a enfilé des prothèses imitant les jambes de chevaux, et a marché aux côtés du cheval (ill.3). Une prise de sang a été faite ensuite, au moment du pic de présence des marqueurs équin, marquant la fin de la performance. Cela a permis de conserver la trace de ce dépassement des frontières inter-espèces. Le sang prélevé est à la fois compris comme une preuve et comme une relique par les artistes qui le comparent métaphoriquement au sang de centaure<sup>623</sup>. Marion Laval-Jeantet dit s'être sentie très puissante et en même temps effrayée durant les deux semaines qui ont suivi. L'intégration de données extérieures à l'humain apparaît donc également après le moment de la performance, à travers des ressentis physiques et émotionnels de l'artiste, sans que le public ne soit présent. Les flux échangés entre le cheval et l'humain révèlent que l'hybridation artistique ne se fait pas sans rapports de force (la fièvre et l'agitation), ni sans prise en compte du processus, dont l'étape précédente est l'hétérogénéité<sup>624</sup>. C'est la continuité des phénomènes qui permet de transformer l'hétérogène en hybridation. Mettre en lumière cet échange d'énergie entre deux espèces vivantes permet aux artistes de se pencher sur le phénomène récent d'échanges de flux inter-espèces. L'idée de processus rejoint alors celle d'expérience, moment de développement d'une connaissance.

La pensée archipélitique d'Edouard Glissant aide à comprendre les œuvres étudiées jusqu'à présent. La diversité est un modèle biologique, et, indéniablement, un modèle social. Il s'agit de comprendre les rapports entre tous les éléments convoqués pour faire œuvre. Le choix de certains artistes d'introduire des éléments vivants, constitués ou non en organisme, nous instruit sur la

---

<sup>622</sup> Voir l'intervention des artistes lors du Festival Ars Electronica en 2011. « Origin Symposium IV », *Ars Electronica 2011*. [En ligne]. URL : <http://www.aec.at/origin/en/2011/08/01/origin-symposium-iv/>. Consulté le 02/02/2013.

<sup>623</sup> *Ibid.*

<sup>624</sup> Noëlle Bat définit ainsi le stade avant l'hybridation : « Nous réserverons donc le terme d'hétérogène à l'objet décrit dans sa phase pré-transactionnelle et celui d'hybride au même objet considéré dans sa phase transactionnelle ou post-transactionnelle. » BAT, Noëlle, « Que peut la science pour l'art », *op.cit.*, p. 75



recherche d'hybridation. Cette notion est alors abordée positivement, comme une richesse potentielle. Cependant, les questions posées plus hauts restent. L'hybridation garantit-elle la diversité ? Certaines démarches comme celles de Stelarc posent question. Y a-t-il suffisamment de distance critique avec la technologie ? Son objectif de rendre le corps plus performant ne risque-t-il pas de l'aveugler au point de préférer des solutions uniformisantes ? De la même façon, l'introduction d'un gène humain dans une plante, comme le propose Kac, ne souligne-t-il pas l'envie de l'homme de laisser sa marque partout ? Les propositions d'Art Orienté objet peuvent aussi être lues sous cet angle, mais apparaissent cependant comme une alternative possible à une hybridation entièrement artificielle. Elles font du vivant le centre de leur réflexion et mettent la technologie au service d'une pensée archipélique du vivant, c'est-à-dire une pensée qui fait de la diversité biologique, la sienne et celle des autres, un modèle.

## Conclusion

L'appréhension du vivant, dans les œuvres étudiées, souligne les tensions, les incompréhensions, les espoirs et les peurs que font tour à tour naître les biotechnologies. On a ainsi pu voir l'impact de celles-ci sur les pratiques artistiques, parallèlement à la diffusion d'un imaginaire technologique. Ce sujet a été abordé en présupposant que la biotechnologie comme médium s'appuie sur des régimes de classifications artistiques classiques dont elle s'émancipe. Il fallait alors se pencher sur la nature hybride de ces œuvres pour en saisir les évolutions iconographiques et esthétiques. Comme indiqué dès l'introduction, il y a un paradoxe à traiter d'une appréhension artistique du vivant, tandis il est impossible de s'accorder sur une seule définition de l'art et le vivant. C'est pourquoi l'idée même d'hybridation peut apparaître comme un non-sens, faute d'avoir une entité ou un concept définis au départ. En s'appuyant sur ce paradoxe ontologique, le travail a consisté à mettre en lumière la façon dont l'art pouvait s'apesantir, critiquer, rêver ou refuser un monde futur caractérisé par un contrôle du vivant (et de la mort) de plus en plus important.

Le sujet suscite beaucoup de questions et de réactions puisqu'il s'approche du mystère de la vie, sans qu'on y entende là un quelconque mysticisme. Dans un ouvrage collectif récent consacré à l'homme augmenté, Edouard Kleinpeter écrit dès l'introduction : « En chacun de nous cohabitent un technophile et un technophobe, pour paraphraser le philosophe Jean-Michel Besnier. »<sup>625</sup> Voilà qui amorce et désamorce cette question : doit-on être pour ou contre ces technologies ? Les artistes que nous avons étudiés ont tous une opinion qui transparaît dans les œuvres ; mais, à l'exemple d'Eduardo Kac ou d'Art Orienté objet, tous n'ont pas une position tranchée face aux technologies. Il semble que l'utilisation des biotechnologies soit pour certains une façon de marquer un engagement pour ou contre la technologie, on pense notamment à ORLAN ou Stelarc. Pour d'autres, c'est l'occasion de mettre le public face aux contradictions que soulève l'usage intensif des biotechnologies.

---

<sup>625</sup> KLEINPETER, Edouard, « Présentation générale. L'homme face à ses technologies : augmentation, hybridation, (trans)humanisme », KLEINPETER, Edouard (dir.), *L'humain augmenté*, Paris, éditions CNRS, 2013, p.12

À travers trois grands axes articulés autour de l'idée de vie, la réflexion a montré l'attachement structurel des œuvres du corpus au fonctionnement biologique. Aucun des champs pouvant définir le vivant n'est épargné par une mutation profonde de ses significations : vie et mort, sexe(s), flux et hybridation. Il y a donc un changement de perception de la vie, de la mort et du sexe qui apparaît dans les œuvres et possède un rôle de révélateur des forces qui travaillent la société technologique. Certains thèmes traversent alors le sujet et sont repris ici pour permettre une synthèse non linéaire des conclusions : la frontière, l'humain et le non humain, la création, le flux, et l'imaginaire. Même quand elles s'y réfèrent indirectement, les œuvres ayant pour médium les biotechnologies engagent une redéfinition de la vie.

## **1. Frontières**

Les manipulations biotechnologiques permettent de créer des éléments vivants dont il n'est pas si évident d'en marquer les frontières, comme on a pu le voir avec les *Poupées du Souci* de TC&A. Où commence la mort ? Où finit la vie ? Mais aussi : où commence la vie ? Les questions sont interchangeables, montrant la difficulté à les cerner. De son côté, Stelarc parle de « chair fantôme » ou encore de « chair circulante », car l'être vivant voit ses limites physiologique et physiques repoussées dans un amalgame volontaire entre nature et artifice, réel et virtuel, vie et mort. Spiritualité, croyances, sciences occultes, pouvoirs surnaturels infusent dans les productions artistiques liées à la mort. Les frontières entre rationalité et irrationalité sont minces. Certains artistes vont alors aux marges de la légalité et de la moralité dans un désir toujours plus grand de défier la mort, non sans une certaine attraction pour la morbidité. On voit les frontières physiques des œuvres devenir floues, avec des formes mouvantes, tendant vers des accroissements (culture cellulaire, prothèses, excroissances, etc.). Les tentatives de définition s'appuient sur des croyances ou des savoirs antérieurs, sur des références connues. Cela explique que les artistes fassent des liens avec les sciences occultes du XIX<sup>ème</sup> siècle ou avec les zombies (croyances créoles haïtiennes).

Le sexe est aussi touché par les biotechnologies qui viennent interférer dans la définition des genres et dans la sexualité. L'accès à la chirurgie, notamment, a profondément marqué le rapport au corps<sup>626</sup>. Le contrôle des corps humains est le résultat de politiques, mais aussi de pressions

---

<sup>626</sup> Le catalogue de l'exposition *Post Human* a particulièrement mis en avant cette révolution du corps par la chirurgie. DEITCH, Jeffrey, *Post Human, op.cit.*

sociales fortes<sup>627</sup>. Certains changements physiques liés au sexe peuvent être facilement réalisés. Avec les biotechnologies, l'humain se retrouve avec un pouvoir immense de détermination de son espèce, qui incite à repenser les genres. Certaines habitudes de langage et certaines constructions de pensée ont été critiquées aux Etats-Unis par Donna Haraway, au milieu des années 1980. Cette chercheuse a proposé une relecture de l'histoire des sciences détachée de l'emprise masculine. Ce type de travaux a un impact aujourd'hui dans la manière de désigner et donc de définir les sexes. C'est ainsi qu'un texte d'Edouard Kleinpeter, paru dans un ouvrage sur l'humain augmenté, commence avec cette précaution intéressante :

« En suivant la terminologie la plus fréquemment utilisée dans la littérature du domaine, on parlera d' « homme augmenté » pour désigner l'individu augmenté, homme ou femme, par opposition à « humain augmenté » qui concerne l'humain en tant qu'espèce. Le fait que le terme masculin ait été consacré n'est sans doute pas neutre eu égard à des considérations de sociologie ou de philosophie du genre, mais ces questions ne seront pas développées ici. »<sup>628</sup>

Cette prise en compte des genres montre d'un côté, une évolution sociale concernant l'égalité entre les sexes, à laquelle la technologie pourrait répondre en créant une égalité artificielle. Citons, pour exemples, l'exogénèse ou le concept du cyborg dont le sexe n'a plus d'importance. Pouvoir choisir son sexe grâce à la chirurgie plastique a permis à l'humain d'imaginer s'affranchir des catégories sexuelles qui structurent les sociétés occidentales. En témoigne, s'il le fallait, la récente décision de l'Allemagne de créer un troisième genre pour les humains nés hermaphrodites<sup>629</sup>. Cette nouvelle législation, en vigueur depuis le 1<sup>er</sup> novembre 2013, permet aux parents d'enfants intersexuels de ne pas choisir de sexe (il apparaîtra un simple X à la place de l'indication féminin ou masculin dans les papiers d'identité). La décision peut être ultérieure ou le genre resté indéfini. Cette législation organise une place dans la société pour des individus multi-genrés, considérés jusqu'ici comme monstrueux s'ils n'étaient pas réassignés. Les artistes se sont largement inspirés de cette possibilité de se réinventer physiquement, notamment pour interroger l'identité face aux évolutions rapides de

---

<sup>627</sup> Si l'on quitte un instant la sphère occidentale, un article récent dans le magazine du *Monde* décrit la façon dont les Coréennes investissent leur physique de façon extrême, comme moyen de promotion sociale. Elles font un usage intensif de la chirurgie plastique, des produits de beauté, des injections pour le visage, etc. BARBERY-COULON, Lily, « La beauté fait son marché en Corée », *M le magazine du Monde*, 8 novembre 2013

<sup>628</sup> KLEINPETER, Edouard, « Présentation générale. L'homme face à ses technologies : augmentation, hybridation, (trans)humanisme », *op.cit.*, p.11-12, note 1

<sup>629</sup> BINDER, Antje, PUEL, Léo, « Législation allemande : le troisième sexe », *Arte Journal*, [www.arte.tv](http://www.arte.tv/fr/legislation-allemande-le-troisieme-sexe/7699142,CmC=7697830.html), mis en ligne le 04/11/2013, <http://www.arte.tv/fr/legislation-allemande-le-troisieme-sexe/7699142,CmC=7697830.html>

la société occidentale. L'apparence physique n'apparaît pas nécessairement en lien avec sa personnalité. La possibilité de se réinventer, que ce soit un chanteur populaire comme Michael Jackson, un performer transformiste comme Leigh Bowery, ou une artiste plasticienne comme ORLAN, est largement promue.

La frontière entre les disciplines est également remise en question dans ces œuvres. Le vivant *dans* l'œuvre, la science *dans* l'art, et inversement : la matière permet de se rendre compte que certains clivages entre ces disciplines sont passés. La barrière entre l'art et la science, déjà constatée par Charles P. Snow à la fin des années 1950, est franchie symboliquement par la récupération des vocabulaires, de gestes, de vêtements appartenant à la sphère scientifique. On l'a vue dans certaines œuvres, comme la performance de *Que le cheval vive en moi* d'Art Orienté objet, ou dans *Edunia* d'Eduardo Kac. Travailler avec des scientifiques soulève des problèmes : difficulté à communiquer avec des fonctionnements et vocabulaires précis, différences d'objectifs, peur des critiques artistiques. Pour convaincre les scientifiques qu'ils ne font pas que "consommer" les outils, les artistes doivent réussir à engager un dialogue dans lequel chacun y voit un intérêt. Deplus, ces collaborations ne sont souvent financées que s'il existe une application directe pour l'industrie, comme en design ou en informatique (dans une visée recherche et développement). De ces expérimentations naissent des œuvres au statut hybride, par les matières qui les constituent, par les champs de savoirs distincts qu'elles engagent, par les pratiques différentes, et par les formes créées.

L'utilisation de matériel biologique dans les œuvres amène certains critiques d'art à parler de bioart, d'art biotech', d'art transgénique, ou encore d'art posthumain. Ces termes montrent bien l'hybridation de l'art avec des références considérées initialement comme exogènes à son champ. Il s'agit de désigner une forme d'art qui emprunte au champ de la science certaines caractéristiques comme les outils, la méthodologie, les techniques, les thématiques de recherche. L'exposition historique *Post Human* a participé à lancer dans les années 1990 en Europe un questionnement sur cette notion de post-humain. À défaut d'avoir été à l'origine d'un réel mouvement artistique, elle a amorcé une réflexion sur le futur humain dans un monde technologique. C'est donc plus un imaginaire technologique qui est montré, la recherche d'une prise de conscience collective, qu'une approche esthétique ou plastique commune. Après avoir vu les définitions données plus particulièrement à l'art biotech', ou bioart, et à l'art posthumain, il apparaît qu'aucune n'est réellement satisfaisante. Le terme d'art posthumain n'a pas de définition stricte, mais renvoie à un imaginaire réflexif sur le futur de l'homme. D'autres termes, comme bioart ou art biotech', sont apparus dans les années 2000 suite au constat, par des critiques ou des artistes, de l'utilisation de

biotechnologies dans l'art. L'artiste Marion Laval-Jeantet donne son avis sur l'idée d'un « bio-art » :

« Le bio-art ne se réduit pas à un modèle technologique, c'est pour cela qu'il demeure indéfinissable. Étrangement, tout dépend du moment où vous faites démarrer le bio-art. Il n'y a pas une synergie volontaire autour du bio-art mais plutôt un consensus lié à l'époque, qui regroupe les recherches de plusieurs artistes et l'évolution des technologies... [...] Nous sommes manifestement des artistes du bio-art mais nous ne sommes pas que cela, cette appellation nous semble trop réductrice. »<sup>630</sup>

Le terme de « bio-art », comme on le voit dans ces propos, ne convient pas aux artistes car il semble trop restrictif. Cela rejoint la position du critique d'art Jens Hauser qui a défini l'art biotech' et y a consacré plusieurs expositions. Il n'est lui-même pas totalement convaincu par cette appellation puisqu'il conclut un article consacré à la définition de l'art biotech' ainsi : « Les praticiens les plus éminents du genre ne seraient que trop heureux de ne plus avoir à supporter les stigmates d'une définition purement technologique de leur art hybride. »<sup>631</sup> L'hybridation entre art et biotechnologie ne suffit pas à faire naître une typologie cohérente d'œuvres. Si le médium a une place centrale dans les œuvres du corpus, il ne semble pas suffisant pour déterminer une catégorie d'œuvres par rapport à ce seul critère. Avoir en commun le même médium ne revient pas à l'interroger dans une même cohérence esthétique.

## **2. Dépasser l'être humain**

L'envie ontologique de l'homme de repousser la mort se traduit par ce que le thanatologue Thomas a appelé l'« esquivé » de la mort. Depuis la cryogénisation de Walt Disney jusqu'aux positions largement diffusées des transhumanistes pour un posthumain libéré d'une mort inévitable, les tentatives d'éviter la mort sont nombreuses. Dépasser l'humain semble un projet qui s'inscrit d'abord dans une envie de dépasser la maladie et la mort. Cela se traduit par exemple dans le projet d'ORLAN d'exposer son corps dans un musée après sa mort dans une sorte d'installation retraçant son œuvre – auquel son corps participe –, le plaçant hors du temps. L'imaginaire scientifique de

---

<sup>630</sup> THOMAS, Cyril [propos recueillis par], « Art Orienté Objet : « J'ai ressenti dans mon corps la nature très vive du cheval » », *op.cit.*

<sup>631</sup> HAUSER, Jens, « Bios, techne, logos : un art très contemporain », *op.cit.*, p.19

plus en plus prégnant souligne le recul de la religion au profit de la science qui ouvre une alternative à la disparition en offrant la possibilité d'esquiver la mort, de la refuser plutôt que d'imaginer un au-delà salvateur.

Les approches artistiques que nous avons vues s'interrogent également sur le regard et la place de l'humain dans son environnement. L'anthropocentrisme est considéré comme une position dépassée, difficile à défendre alors que de plus en plus de droits et de protections sont mis en place pour la faune et la flore. L'analyse des œuvres du corpus montre que, s'il y a bien une remise en question de la place centrale de l'humain, celui-ci restait cependant au cœur des interrogations artistiques. Déplacer son regard du côté des animaux, comme tente de le faire Art Orienté objet n'est pas si aisé. Dans leurs œuvres, le collectif se penche sur la possibilité d'aborder la technologie comme un moyen d'avoir un contact privilégié avec les autres êtres vivants. Ils travaillent essentiellement avec les animaux, à travers ces expériences éthologiques dans *Félinanthropie*, *Necking* ou *La Pala de Libreville*<sup>632</sup>, ou en interrogeant l'impact technologique sur la nature (*Rabbits were used to prove, Cultures de peau d'artiste*). Penser l'animal (ou le végétal) reste une capacité humaine, qui met en jeu une sensibilité humaine. Si un constat simple souligne cette réflexion spécifiquement humaine, c'est qu'aucune œuvre abordée ici ne s'intéresse aux relations entre animaux et végétaux. Dépasser l'humain peut donc signifier dépasser l'anthropocentrisme ou, a contrario, souligner cet anthropocentrisme, suivant le positionnement critique des artistes. Dans ses œuvres, Eduardo Kac insiste sur l'importance d'imaginer la place que l'humain offre aux êtres transgéniques. Il utilise souvent une protéine qui rend les cellules fluorescentes pour évoquer l'« inquiétante étrangeté » de ces êtres apparemment normaux. La fluorescence rappelle également l'imaginaire visuel associé aux avatars informatiques. Eduardo Kac souligne ainsi l'artificialisation progressive de tous les êtres vivants, avec lesquels l'humain interagit. Le lapin est domestiqué depuis longtemps par l'homme ; mais un lapin révélant d'autres qualités, comme la fluorescence, serait-il accepté de la même façon ? Les technologies redessinent ainsi les rôles et fonctions de chacun dans la société. Comment, sans référence dans son histoire, l'humain acceptera-t-il ou non ces formes de vie ?

---

<sup>632</sup> Expérience menée par chacun des deux artistes à un an d'intervalle en Centre-Afrique avec les Pygmées et consistant à ingérer un psychotrope puissant plongeant la personne dans un état second, aux limites de la mort.

L'imaginaire technologique a révolutionné le corps humain mais aussi la production artistique. L'un et l'autre répercute le même constat : la technologie allège la mise au monde, la création. Cette idée s'est développée bien après le texte fondateur de Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, aidée par l'émergence de la figure du cyborg, qui permet de comprendre comment l'humain peut passer progressivement à un statut de machine. En 1936, Walter Benjamin s'interrogeait sur les conséquences de la disparition de l'unicité de l'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité. Aujourd'hui, ce ne sont plus seulement les objets de consommation et les œuvres qui sont soumis à la reproductibilité mais également les êtres vivants, comme le relève Isabelle Rieusset-Lemarié :

« Autrement dit, même si, au regard de nos critères rationnels modernes, la différence de nature entre une reproduction d'un être vivant qui est de l'ordre de la représentation et une reproduction réelle de la vie nous semble fondamentale, force nous est de constater que dans l'imaginaire qui pousse les hommes à aller toujours plus loin dans cette voie au gré de l'évolution des techniques, opère toujours, en filigrane, cette volonté de mettre en œuvre une véritable reproduction, riche de tous les sens de ce vocable, à la fois représentation symbolique et véritable re-production de la vie. »<sup>633</sup>

La spécificité de l'œuvre d'art, comme celle de l'humain, est remise en cause par l'utilisation de nouveaux procédés de reproduction rentables et rapides. C'est pourquoi une analogie entre les associations machine/femme (humain)/œuvre et production/procréation/création/reproduction a été proposée. Les révolutions industrielles ont associé les femmes à des extensions de la machine, par leur contribution à la productivité des ouvriers avec le foyer. A ce rôle s'ajoute celui, inhérent à la femme, de la gestation. L'avancée des biotechnologies en matière de reproduction humaine a un impact fort sur la procréation humaine (conception, gestation et accouchement). La question de l'originalité de l'être vivant est remise en cause par les nouveaux modes de reproduction, notamment avec le projet de l'utérus artificiel. Se peut-il qu'un jour la mise au point d'un utérus artificiel partage avec d'autres sexes la capacité à enfanter ? Quelles spécificités et quelles qualités le corps féminin conserve-t-il ? L'œuvre d'art y trouve un écho à la question de sa reproductibilité, qui interroge également sa spécificité. Un parallèle est donc fait entre création et procréation car dans les deux cas l'originalité de la « production » et le rôle de la figure principale, artiste ou femme, évoluent. Pour les artistes, ce n'est plus seulement par leur action directe que naît l'œuvre. La reproduction délègue cette action à des outils, biotechnologies

---

<sup>633</sup> RIEUSSET-LEMARIE, Isabelle, *La société des clones à l'ère de la reproduction multimédia*, op.cit, p.16



(technique de croissance cellulaire) ou machines (les ordinateurs par exemple). Quelles spécificités et quelles qualités l'œuvre conserve-t-elle ?

Dépasser l'humain, c'est aussi rêver de sortir du corps. La volonté de créer une nouvelle société après la Seconde Guerre Mondiale, et après la Guerre du Vietnam, a largement contribué à l'investissement dans l'informatique et ses mondes virtuels. Cette pensée de l'avènement d'un nouvel homme semble s'épanouir dans un oubli du corps pesant, vieillissant, et par une évasion dans une virtualité dégagée des contingences du réel. L'imaginaire d'un humain hybridé – avec la technologie, mais plus généralement avec le non humain – est présent. L'être humain, figure centrale du transhumanisme, paraît trop lent et trop vulnérable. Les hérauts du transhumanisme dénoncent depuis les années 1980, plus fortement depuis 1990, le peu de compétitivité du corps humain au regard de l'évolution des machines. Ce discours se retrouve chez ORLAN ou Stelarc. Ils ont ainsi martelé dans les années 2000 : « le corps est obsolète ». On en a vu une illustration à travers des performances de Stelarc, avec ses prothèses robotiques qui prolongent l'action humaine en lui apportant une plus grande rapidité (on pense alors à *Ping Body*), ou une plus grande force et amplitude (*Muscle Machine*). Mais faut-il chercher à concurrencer la machine ? L'humain doit-il nécessairement muter et se transformer en cet homme prothétique que Stelarc met en scène ?

Dans cette approche, l'humanité est préservée mais la forme humaine est dépassée avec des biotechnologies qui modifient les propriétés physiques et physiologiques. Le corps cyborg répond à cette envie. C'est une construction qui mêle technologie et biologie, souvent rapprochée du monstre par sa nature hybride entre humanité et non humanité, mais à laquelle on a enlevé la part animale. La limite entre l'humain, l'animal, et le monstre traverse différentes œuvres que nous avons pu évoquer. Je ne me suis pas spécifiquement penchée sur la figure du monstre, qui porte en elle la trace de l'animalité, car ce terme recèle un imaginaire très fort susceptible de venir masquer celui de l'hybride qui en hérite. Le monstre, qui existe et varie dans toutes les cultures, sert à définir les normes corporelles car le monstre est ce que ne sont pas les « autres ». Les nouvelles technologies, comme celles utilisées par Michael Jackson, modifient la définition du monstrueux qui y associe un aspect animal. Comme l'écrit Jean-Jacques Courtine dans sa contribution au premier volume de *l'Histoire du corps* : « La fabrication du corps monstrueux obéit à un premier principe, celui de l'hybridation. Il faut de l'homme dans le monstre, mais autre chose aussi, de l'ordre de l'animalité. »<sup>634</sup>. Michel Foucault le dit également, à sa façon : « Les monstres sont comme le bruit

---

<sup>634</sup> COURTINE, Jean-Jacques, « Le corps inhumain », VIGARELLO, Georges (dir.), *Histoire du corps*, vol. 1, *op.cit.*, p.383

de fond, le murmure ininterrompu de la nature. »<sup>635</sup>. Or c'est justement ce que la technologie éradique, elle refuse l'animal. Elle importe à la place le concept de système<sup>636</sup>, rationnel, maîtrisé, efficace. L'introduction des biotechnologies dans les corps animaux, végétaux, ou humains coupe ce murmure, le régule et l'empêche de déborder. Selon Courtine, il y a traditionnellement des règles dans la représentation monstrueuse, notamment, « la bestialité touche essentiellement à la périphérie du corps, le centre demeurant humain. »<sup>637</sup>. Mais la technologie repousse ces formes obscures irrationnelles car elles sont incontrôlables, inefficaces, vulnérables. Le collectif Art Orienté objet vient se placer en perturbateur dans *Que le cheval vive en moi*, mythe du centaure réactualisé. La biotechnologie y est utilisée pour entrer dans une communication tournée vers l'animalité. Le cyborg comme le sang de cheval transfusé à un humain sont des hybridations. La tentation de ces hybridations interespèces dit bien l'envie de dépasser l'humain.

### **3. La circulation des flux**

Comment appréhender les œuvres mêlant sensibilité artistique et savoir scientifique ? Le concept de flux est proposé ici comme un point commun à l'ensemble des œuvres pour décrypter les hybridations, les influences, les symboliques, les matières qui les traversent. La lecture des œuvres passe donc aussi par une connaissance des relations mis en place avec les scientifiques, des moyens dont ils disposent, des technologies privilégiées dans les œuvres (culture cellulaire, chirurgie, prothèse robotique, éléments bioinformatiques, transgénèse, etc.). Les flux apparaissent comme un moyen de lire et d'appréhender les œuvres. Analyser les flux permet de voir leur impact sur l'organisation interne des œuvres. Les œuvres ont très souvent été abordées plusieurs fois suivant l'angle de lecture envisagé. Il s'agissait finalement de savoir comment s'agencent les différents flux. ORLAN, Wim Delvoye, Eduardo Kac, Stelarc, ont en commun de s'appuyer sur les technologies de la communication pour étendre leur création biologique dans la sphère virtuelle. Eduardo Kac en a donné un exemple avec la lapine Alba qui s'est retrouvée en première page du *Monde* et de nombreux autres journaux, tandis que des lapins comme celui-ci habitent les laboratoires depuis plus de vingt ans. Mais il a su montrer les enjeux qui peuvent exister dans une modification biologique, aussi discrète soit-elle. Wim Delvoye appuie également ses œuvres sur les

---

<sup>635</sup> FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p.169

<sup>636</sup> Notamment avec l'apparition de la cybernétique comme évoqué dans la troisième partie.

<sup>637</sup> COURTINE, Jean-Jacques, « Le corps inhumain », *op. cit.*, p.383

flux de communication, mais surtout sur les flux financiers. Son *ArtFarm*, la cotation en bourse de *Cloaca*, les produits dérivés de ses œuvres, en sont des exemples. Flux et fluides sont rapprochés car ils sont des éléments vitaux, comme en témoigne la transfusion avec le sang de cheval d'Art Orienté objet. Dans ce cas, comme dans le *Manteau d'Arlequin* ou les bosses d'ORLAN, ou *The Ear on Arm* de Stelarc, les échanges de flux sont la clé des œuvres. La vie de ces œuvres, leur réussite, dépend du bon flux de leur organisation. Si l'échange ne se déroule pas bien, la mort de l'œuvre (comme du matériel biologique éventuel) est possible. Ainsi si *Cloaca* n'avait pas suffisamment d'investisseur, Wim Delvoye y renoncerait. Le risque, pris par les artistes, dans ces œuvres est à mettre en parallèle avec cette envie de défier la mort.

Les technologies ont déréalisé les changements qu'elles peuvent engendrer. Le cyborg devient le modèle d'une pensée qui arrive par la technologie à se défaire du genre, mais aussi de la reproduction organique. La cybersexualité répond à ce fantasme en permettant de canaliser certaines pulsions humaines, parfois rapprochées des attitudes animales, et reportées dans un monde virtuel. La virtualité permet d'être plus efficace contre les fluides sexuels contenant symboliquement la vie et la mort, qui se transforment alors en flux informatiques. La cybersexualité repousse le rapport à la vie et à la mort en refusant le contact des chairs, des fluides, et donc la reproduction sexuée. L'homme et la machine sont également comparés sur leur capacité de reproduction (et pas seulement de production). Dans cette comparaison entre humain et machine, la femme, nous l'avons vu, est concurrencée dans sa capacité reproductrice. Qu'en est-il de l'homme ? Matthew Barney propose sa propre vision d'un corps machine à la recherche de performances. Dans cette approche, l'homme parvient à être producteur de formes (reproducteur ?), malgré l'absence de partenaire et d'échange de flux-fluides. Les formes sont issues de l'exploitation d'un « état de potentialité », un état de tension qui finit par produire une forme sous la contrainte. L'auto-génération et l'auto-régénérescence transparaissent alors comme un possible futur à ce fonctionnement non biologique, dans lequel tous les accidents et imperfections tentent d'être réduits. Le discours de Stelarc permet de s'en apercevoir. Le corps proposé y est un émetteur de fluides/flux, qui servent alors à se régénérer seul ou à s'auto-générer, sans intervention d'un autre sexe. Ainsi, soit l'œuvre est génératrice de nouvelles formes, soit elle contient sa propre capacité à se renouveler.

La circulation des flux permet l'hybridation. Les évolutions scientifiques ont montré les incroyables qualités plastiques du monde biologique qui supportent une imbrication forte entre vivants, ou entre vivant et machine. Par exemple, *Cloaca* de Wim Delvoye symbolise l'extension

du vivant hors des organismes biologiques. Le territoire biologique n'est plus fini par la peau. La peau, le sang, les fluides s'étendent et sortent l'être vivant de sa finitude physique, on l'a vu dans les œuvres de TC&A et de Yann Marussich. L'entité biologique voit ses contours redéfinis, voire dépassés. Certaines œuvres comme *Omniprésence* d'ORLAN ou *Ping Body* de Stelarc symbolisent cette transformation du vivant en flux – économique, informatique, migratoire. Le territoire du vivant ne se suffit plus et l'envie de l'étendre ou de l'enrichir prend le pas sur la préservation du fonctionnement biologique qui nécessite certaines frontières. Le flux permet de sortir de l'entité défini et d'aller chercher l'altérité, voire l'hybridation.

#### **4. Formes plastiques et biologiques : correspondances**

Le régime iconographique des éléments associés à la mort a été perméable aux évolutions sociales et scientifiques, comme la symbolique du rat dans l'œuvre de Wim Delvoye a permis de le voir. Le regard scientifique a beaucoup marqué les corps à compter du XIX<sup>ème</sup> siècle, et même avant si l'on part de la diffusion des illustrations anatomiques. Il est venu remplacer le regard religieux, parfois s'y ajouter. L'aspect technique des œuvres s'en inspire, que ce soit en utilisant la radiographie (Wim Delvoye), ou en modélisant un cerveau grâce à une image par résonance magnétique (Jun Takita). Les formes plastiques prennent également une forme biologique, puisque les artistes s'en inspirent. L'organisme est autopsié, divisé pour être mieux compris, morcelé finalement. Ce morcellement de la perception du corps est extrêmement visible dans les œuvres étudiées (le dos de Tim Steiner, les *Sex Rays*, *The Third Hand*, *Cultures de peau d'artistes*). Les artistes se penchent également sur les limites physiques des organismes en travaillant avec la culture cellulaire. Cette technique leur permet de faire coïncider une forme biologique avec une forme plastique, et d'en interroger les qualités artistiques et biologiques : est-ce vivant ? Est-ce mort ? Que voit-on ? Que ressent-on ?

L'apparition de la performance artistique dans les années 1960 a rapproché le corps et l'objet. L'utilisation des nouvelles technologies tend aussi à percevoir le corps comme un objet. Certaines œuvres que nous avons analysées font ce pont entre les époques. Par exemple, les opérations chirurgicales-performances sont dans la lignée des performances précédentes d'ORLAN mais ouvrent sur un nouveau rapport entre art et vie. Le corps est durablement atteint dans les expérimentations contemporaines. Peut-on ainsi vendre si facilement le corps, ou ses morceaux ? Le lien entre art et prostitution, souvent visible en histoire de l'art, est renouvelé à travers une

forme de prostitution sans sexe (en écho au safe sex et à la tendance à rejeter les fluides). Le dos de Tim Steiner, vendu sous une loi suisse se rapportant à la prostitution, en constitue un bon exemple. L'œuvre devient le corps, ou une partie du corps. L'être vivant et l'œuvre se superpose comme chez ORLAN, chez Stelarc, ou dans *GFP Bunny* et *Edunia*. Le matériel biologique devient œuvre également : les *Poupées du Souci*, les steaks de grenouilles, ou les cultures de peau (ORLAN, Art Orienté objet). Cette assimilation entre art et vie participe à la marchandisation du corps (et à sa "prostitution").

Les correspondances entre formes artistiques et biologiques sont particulièrement visibles à travers un ensemble de termes, retenus pour leur polysémie : flux, reproduction, et médium. Le médium traverse les problématiques, qu'il soit traité comme fluide, comme émanation sensible de l'œuvre, comme support, ou comme intermédiaire entre l'artiste et le public. Les multiples significations de ce vocable prennent un intérêt particulier avec les biotechnologies et justifient que ce soit ce critère qui ait été retenu pour constituer le corpus. En effet, la biotechnologie comme médium commun à l'art et à la science permet une superposition de sens. Peut-on considérer les biotechnologies comme un médium exemplaire, en arts plastiques ? Elles permettent d'utiliser le médium dans toutes ses acceptions et ainsi d'interroger simultanément la matière, la pratique, le contenu, le message, mais aussi l'aspect irrationnel, surnaturel, des œuvres qu'elles constituent. Derrière les biotechnologies s'articulent deux idées majeures : le vivant et la technique. Le terme « médium » permet de les associer. Les analyses d'œuvres ont montré que l'opposition entre vivant (nature) et technique (culture) tendent à disparaître au profit d'une approche hybride. Dans les années 1960, Marshall McLuhan a proposé d'envisager une transformation du message par son médium :

« Le vrai message, c'est le médium lui-même, c'est-à-dire, tout simplement, que les effets d'un médium sur l'individu ou sur la société dépendent du changement d'échelle que produit chaque nouvelle technologie, chaque prolongement de nous-mêmes, dans notre vie. »<sup>638</sup>

Dans cette approche, le message prend la forme du médium, et se trouve ainsi modifié sur le fond. Utiliser les biotechnologies en art revient à soulever un questionnement qui aura un impact sur le propos artistique. L'enveloppe, ou le médium, agit puissamment sur l'intérieur, ou le message. Appliqué à nos deux champs, cela donnerait : le corps formate l'humain, les biotechnologies

---

<sup>638</sup> McLuhan, Marshall, *Pour comprendre les médias*, op.cit., p.25

formatent l'œuvre. Or, l'hybridation, semble-t-il, a, ici encore, pris le dessus, et la pensée de McLuhan a été dépassée par le niveau technologique. Si, entre message et médium, la tendance s'est inversée dans les années 1960, les multiples expérimentations hybrides, nées entre temps, ont relativisé ce rapport de force. Mêlant formes plastiques et formes biologiques, les œuvres empruntent à différents registres : sculpture, peinture, installation, photographie, mais aussi chimie (la performance de Yann Marussich), culture tissulaire (les boîtes de Petri du *Manteau d'Arlequin* d'ORLAN), manipulation génétique (*Edunia* d'Eduardo Kac), et les dépassent. Comment distinguer dès lors l'art du vivant ? Que reste-t-il de propre à chacun ?

## **5. Diversité et imaginaire**

Ces œuvres, parfois si particulières et si dérangeantes, touchent de très près « aux affaires humaines ». Dans l'incipit de l'ouvrage *Le jeu des possibles* (1981), François Jacob écrit :

« Plus un domaine scientifique touche aux affaires humaines, plus il risque de se trouver en conflit avec les traditions et les croyances. La diversité des individus qu'engendre la reproduction sexuelle est rarement prise pour ce qu'elle est : l'un des principaux moteurs de l'évolution, un phénomène naturel sans lequel nous ne serions pas là. »<sup>639</sup>

Si l'on étend ce discours à l'art, on s'aperçoit que, lui aussi, attaque les croyances et les traditions lorsqu'il approche de manière critique la question de l'humain et du non humain. L'art ne veut visiblement pas laisser la science inventer seule les réponses face au flux continu d'évolutions technologiques. L'art est, tout comme la religion, empreint d'une recherche qui dépasse l'homme. Ce qu'Yves Klein a pu noter ainsi :

« Transportés par l'imagination (efficace) nous touchons à la vie, à cette vie même qui est l'art absolu de lui-même. L'art absolu, ce que les mortels appellent avec un délicieux vertige la somme de l'art, se matérialise instantanément. »<sup>640</sup>

Cette déclaration liminale permet de voir que la recherche d'art est ici une recherche de correspondance entre la sensibilité, l'imagination, et la vie. Dans l'art, la diversité passe par

---

<sup>639</sup> JACOB, François, *Le jeu des possibles*, op. cit.

<sup>640</sup> KLEIN, Yves, « Manifeste de l'Hôtel Chelsea », New York, 1961. *Yves Klein archives* [En ligne]. URL : [http://www.yveskleinarchives.org/documents/chelsea\\_fr.html](http://www.yveskleinarchives.org/documents/chelsea_fr.html). Consulté le 02/02/2013

l'imagination et l'hybridation. L'imaginaire biotechnologique a permis une évolution bénéfique de l'art : nouveaux médiums, nouvelles pratiques artistiques, questionnement renouvelé sur le vivant.

Il y a, dans cette citation de Jacob, deux idées. Premièrement, la science n'est pas exclue de pouvoir tomber dans l'idéologie, et, deuxièmement, la diversité permet l'évolution. Or, la tentation de déléguer la reproduction sexuée (humaine, animale comme végétale) à la technologie met en danger cette diversité, garante de l'évolution. Mais peut-on, doit-on, lutter contre ce phénomène qui résulte déjà d'une évolution technologique ? Le risque est que l'hybridation artificielle, venue en remplacement de la diversité naturelle, ne soit à terme instrumentalisée. La sexualité apporte la richesse du hasard, que les biotechnologies viennent, parfois avec pertinence, tempérer. Jusqu'où faut-il que les biotechnologies remplacent la reproduction sexuée ? Incorporer des biotechnologies dans les œuvres revient-il à limiter leur capacité d'évolution (à terme) ?

La diversité permet la cohabitation sur le plan théorique des connaissances scientifiques et artistiques. C'est une pensée d'acceptation de l'altérité. Le concept de créolisation, par son envergure poétique, est un des concepts qui peuvent être mis au service d'une géographie reconfigurée du vivant, en référence au « Tout-Monde »<sup>641</sup> de Glissant. Celui-ci explique la mise en interaction simultanée et accélérée des populations, des cultures, des langues, en ces termes : « Pour la première fois, les cultures humaines en leur semi-totalité sont entièrement et simultanément mises en contact et en effervescence de réaction les unes avec les autres. »<sup>642</sup>. Le Tout-Monde est une pensée mosaïque qui ne vient pas remplacer ce qui est, mais enrichir avec d'autres éléments. Il ne s'agit pas de refuser la technologie, et leur prise en compte fait partie du Tout-Monde. L'hybride est, dans cette approche, une figure possible de la créolisation car il n'est pas la synthèse, mais le mélange et la diversité. L'idée d'hybridation a donc été retenue pour son capacité potentielle à générer de formes nouvelles.

J'ai choisi, comme indiqué dès l'introduction, de ne pas proposer de critique des œuvres afin de pouvoir en saisir les mécanismes de fonctionnement. Parmi les œuvres évoquées, certaines sont

---

<sup>641</sup> Ainsi défini sur le site internet dédié à l'auteur : « Ce nouveau néologisme n'est pas une fantaisie, loin de là, puisqu'à lui seul, il opère la synthèse de tout l'infléchissement de cette pensée depuis le tournant des années quatre-vingt dix, où l'écrivain s'attache à penser l'interpénétration des cultures et des imaginaires. Le Tout-monde désigne ce faisant la coprésence nouvelle des êtres et des choses, l'état de mondialité dans lequel règne la Relation. » « Glossaire », *Edouardglissant.fr*, En ligne. URL : <http://www.edouardglissant.fr/toutmonde.html>

<sup>642</sup> GLISSANT, Edouard, *Traité du Tout-Monde – Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997

conceptuellement mieux maîtrisées, certaines visuellement plus intéressantes. Elles sont assurément, sur le plan formel comme sur le plan conceptuel, symptomatiques de leur époque et d'une évolution tangible du rapport humain à la vie et à la mort. Si l'art reste au cœur des œuvres analysées, il n'est pas sûr que les frontières entre art et non art, tout comme humain et non humain, ne soient pas dépassées pas un jour. Qu'apporte l'art face à cette redéfinition globale de la vie ? La logique ne suffit pas à faire le monde, comme le rappelle François Jacob en conclusion d'un de ses ouvrages :

« Aujourd'hui, il serait plus fou encore de décider, comme certains le voudraient, que sous prétexte que la raison n'est pas suffisante, elle n'est pas non plus nécessaire. Certes, la science s'efforce de décrire la nature et de distinguer le rêve de la réalité. Mais il ne faut pas oublier que l'être humain a probablement autant besoin de rêve que de réalité. »<sup>643</sup>

C'est dans cet équilibre fragile entre rêve et réalité, que les œuvres peuvent être perçues. Le « Tout-Monde » est un brassage incessant de flux - personnes, argent, informations, cultures, images, technologies - qui sont autant de sources d'inspiration artistique. Le corpus a permis de s'attarder sur des œuvres représentatives du renouvellement du vivant dans la pensée artistique, mais les autres œuvres évoquées, parfois sans médium biotechnologique, montre que le propos a vocation à s'ouvrir. Ce concept de flux, que l'on retrouve dans l'idée de créolisation, ne pourrait-il pas être étendu à la lecture d'œuvres s'attachant au mouvement et à l'altérité ? Ces flux, réels ou imaginaires, visibles ou invisibles, modèlent le monde et paraissent difficiles à « esquiver ».

---

<sup>643</sup> JACOB, François, *Le jeu des possibles*, op. cit., p.119



## **BIBLIOGRAPHIE**

Note : En ce qui concerne les ouvrages et articles, les références indiquées sont majoritairement celles d'une édition contemporaine, et française. La date de l'édition originale, lorsqu'elle est connue, est indiquée entre crochets, lorsqu'elle diffère de la date donnée en référence.

## OUVRAGES GENERAUX SUR L'ART ET L'HISTOIRE DE L'ART

*L'Art et l'Hybride*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2001

ARASSE, Daniel, *Anachroniques*, Paris, Gallimard, 2006

ARTAUD, Antonin, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2004

BAYARD, Florence, *L'art du bien mourir au XVe siècle : étude sur les arts du bien mourir au bas Moyen Age à la lumière d'un "ars moriendi" allemand du XVe siècle*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000

BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Editions Allia, 2012 [1955]

BOURRIAUD, Nicolas, *Radicant. Pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël, 2009

BUCCI-GLUCKSMANN, Christine, *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2003

CAZENAVE, Michel (dir.), *Encyclopédie des symboles*, Paris, Le livre de poche, 1996

COUSINIE, Frédéric, *Esthétique des fluides. Sang, Sperme, Merde dans la peinture française du XVIIe siècle*, Paris, éditions du Félin, 2011

CUIR, Raphaël (dir.), *Hybridation et art contemporain*, Paris, AICA/Al Dante, 2013

DAVILA, Thierry, *De l'inframince. Brève histoire de l'imperceptible de Marcel Duchamp à nos jours*, Editions du Regard, Paris, 2010

FEUILLIE, Nicolas, *Fluxus Dixit : une anthologie vol. I*, Dijon, Presses du réel, 2002

FRIZOT, Michel (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas, Adam Biro, 1994

LUCIE-SMITH, Edward, *Art Tomorrow : regard sur les artistes du futur*, Paris, Pierre Terrail, 2002

MEREDIEU, Florence de, *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas, 1994

MICHAUD, Yves, *L'art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2003.

PUTMAN, James, *Le Musée à l'œuvre. Le musée comme médium dans l'art contemporain*, Paris, Thames & Hudson, 2002

RAGON, Michel, *Journal d'un critique d'art désabusé*, Paris, Albin Michel, 2013

SOURIAU, Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 1990

VALÉRY, Paul, « La conquête de l'ubiquité » (1928), in *Œuvres*, tome II, *Pièces sur l'art*, Paris, Nrf, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1960

VANCI-PERAHIM, Marina (dir.), *Atlas et les territoires du regard. Le géographe de l'histoire de l'art (XIXe et XXe siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006

YOUNGBLOOD, Gene, *Expanded Cinema*, New York, Dutton, 1970

- Catalogues d'exposition

CHEROUX, Clément, FISHER, Andreas (dir.), *Le troisième œil. La photographie et l'occulte*, [Paris, Maison européenne de la photographie, 3 novembre 2004-6 février 2005 ; *A perfect medium : Photography and the Occult*, New York, Metropolitan museum of art, 26 septembre-31 décembre 2005], Paris, Gallimard, 2004

FRECHURET, Maurice (dir.), *Les années 70 : l'art en cause*, catalogue d'exposition [capc Musée d'art contemporain de Bordeaux, 18 octobre 2002-19 janvier 2003], Bordeaux, capc Musée d'art contemporain de Bordeaux, Réunion des musées nationaux, 2002

- Périodiques

« Devenir hybride », *Chimères*, n°75, automne 2011

MORIN, Edgar, « L'industrie culturelle », *Communications*, n°1, volume 1, 1961, p.38-59

WOLLEN, Peter, « Le cinéma, l'américanisme et le robot », *Communications*, n°48, 1988. p. 7-37

- Sources électroniques

DUCHALAIS, Adolphe, *Le rat, employé comme symbole dans la sculpture du Moyen Age*, Bibliothèque de l'école des chartes, 1848, tome 9, p. 229-243. [En ligne]. URL : [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bec\\_0373-6237\\_1848\\_num\\_9\\_1\\_452146](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bec_0373-6237_1848_num_9_1_452146). Consulté le 10/01/2013.

BURNHAM, Jack, « Systems Esthetics », *Artforum*, Volume 7, n°1, septembre 1968, p.30-35. [En ligne]. URL : [http://www.arts.ucsb.edu/faculty/jevbratt/readings/burnham\\_se.html](http://www.arts.ucsb.edu/faculty/jevbratt/readings/burnham_se.html). Consulté le 17/08/2013.

LAFARGUE, Bernard, « L'esthétique au risque de l'œuvre polémique de l'art », *Philosophique*, n°7, 2004. Mis en ligne le 06/04/2012. [En ligne]. URL : <http://philosophique.revues.org/92>. Consulté le 04/09/2013

MOLINET, Emmanuel, « L'hybridation : un processus décisif dans le champ des arts plastiques », *Le Portique*, Varia, n°2, 2006, [En ligne]. Mis en ligne le 22/12/2006. URL : /index851.html. Consulté le 21/08/2013.

## OUVRAGES GENERAUX SUR LA SCIENCE

BERNARD, Claude, *Leçons sur les phénomènes de la vie communs aux animaux et aux végétaux*, Tome II, Paris, J.-B. Baillière, 1878-1879

CANGUILHEM, Georges, *La connaissance de la vie* [2<sup>ème</sup> édition], Paris, Vrin, 2003 [1952]

JACOB, François, *Le jeu des possibles. Essai sur la diversité du vivant*, Paris, Fayard, 1981

LECOURT, Dominique, *L'âge de la peur. Ethique, science et société*, Paris, Bayard éditions, 2009

PARIZEAU, Marie-Hélène, *Biotechnologie, nanotechnologie, écologie. Entre science et idéologie*, Versailles, éditions Quae, 2010

PINEL, Philippe, *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale* [2<sup>ème</sup> édition], 1809, Paris

POST, Stephen G. (dir.), *Encyclopedia of bioethics*, 2004 [3<sup>ème</sup> édition], New York, MacMillan Reference USA, Thomson-Gale. Voir particulièrement l'article suivant : HOOK, C. Christopher, « Transhumanism and Posthumanism ».

### ▪ Périodiques

BOURGAIN, Catherine, « Génétique personnalisée sur Internet », *Le Monde diplomatique*, juin 2008, p. 17

DONNARS, Olivier, VIGNON, Xavier, DAUNAY, Marie-Christine, « Le clonage », *La Recherche*, n°385, avril 2005

### ▪ Sources électroniques

« La logique du vivant. François Jacob rencontre Claude Lévi-Strauss », « Un certain regard », *ORTF*, diffusé le 9 janvier 1972. [En ligne]. URL : <http://www.ina.fr/video/CPF86655639>. Consulté le 28/06/2013

BINET, Alfred, SIMON, T., « Définition de l'aliénation », *L'année psychologique*, 1910, vol.7, p.301. [En ligne]. URL : [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/psy\\_0003-5033\\_1910\\_num\\_17\\_1\\_7281](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/psy_0003-5033_1910_num_17_1_7281). Consulté le 06/03/2013.

MARKS, Paul, « Rise of the rat-brained robots », *New Scientist*. Mis en ligne le 13 août 2008, [En ligne], URL : <http://www.newscientist.com/article/mg19926696.100-rise-of-the-ratbrained-robots.html>, consulté le 06/02/2013

TIBON-CORNILLOT, Michel, « La mécanisation du vivant : construction du vivant et savoirs biologiques modernes », *Quaderni*, « Les objets génétiques », n°11, automne 1990, p. 25-55. [En ligne]. URL : [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/quad\\_0987-1381\\_1990\\_num\\_11\\_1\\_1301](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/quad_0987-1381_1990_num_11_1_1301). Consulté le 30/11/2012

WEISS, Rick, « Genetic Testing Gets Personal ; Firms Sell Answers On Health, Even Love », *Washington Post*, 25 mars 2008, [En ligne]. URL : <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2008/03/24/AR2008032402750.html>. Consulté le 30/11/2012

## OUVRAGES PHILOSOPHIQUES, PSYCHANALYTIQUES ET SOCIOLOGIQUES

BECK, Ulrich, *La société du risque. Sur la voie d'une autre modernité*, Paris, Aubier, 2001 [1ère ed. Suhrkamp Verlag, 1986]

CUSSET, François, *French Theory : Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux Etats-Unis*, Paris, La Découverte, 2003.

FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966

FREUD, Sigmund, *L'Homme aux rats. Journal d'une psychanalyse*, Paris, PUF, 1974.

GIRODEAU, B., *La symbolique du rat*, 133 p., Thèse : Médecine vétérinaire : École vétérinaire de Maisons-Alfort, 2002

GLISSANT, Edouard, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990

GLISSANT, Edouard, *Traité du Tout-Monde – Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997

KARHAUSEN, Lucien R., *Les flux de la philosophie des sciences au 20<sup>ème</sup> siècle*, Paris, L'Harmattan, 2011

MCLUHAN, Marshall, *Counterblast*, Berkeley, Gingko Press, 2011 [1969]

MCLUHAN, Marshall, *La galaxie Gutenberg. La genèse de l'homme typographique*, Paris, Gallimard, 1990 [1962]

MCLUHAN, Marshall, *Pour comprendre les média : les prolongements technologiques de l'homme*, Paris, Seuil, 1968 [1964]

RIFKIN, Jeremy, *Le siècle biotech : le commerce des gènes dans le meilleur des mondes*, traduction de l'américain par Alain Bories et Marc Saint-Upéry, Paris, La Découverte, 1998.

SERRES, Michel, *Atlas*, Paris, Flammarion, 1996 [1994]

SERRES, Michel, *Le Tiers-Instruit*, Paris, Gallimard, 1992.

- Périodiques

JOIGNOT, Frédéric, « Pour l'écrivain Edouard Glissant, la créolisation du monde est "irréversible" », *Le Monde*, 3 février 2011. Republication de l'entretien accordé pour *Le Monde* 2 en janvier 2005

MUSSO, Pierre, « De la socio-utopie à la techno-utopie », *Le monde diplomatique*, « Le temps des utopies », n°112, août-septembre 2010

PAPILLAUD, Karine, « Les religions et la bioéthique », *Le Monde des Religions*, mai-juin 2009, n°35, p.78-81

- Sources électroniques

Site Internet dédié à l'œuvre d'Edouard Glissant. URL : <http://www.edouardglissant.fr/>

BEIER, Rosmarie, « Regarder l'intérieur du corps », *Terrain*, « Le corps en morceaux », n°18, mars 1992. [En ligne]. Mis en ligne le 5 juillet 2007, URL : <http://terrain.revues.org/3036>. Consulté le 06/01/2012.

GOETZ, Benoît, « Élisabeth de Fontenay, *Le Silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Fayard, 1999. », *Le Portique*, n°4, 1999. [En ligne]. Mis en ligne le 11/03/2005. URL : <http://leportique.revues.org/index287.html> Consulté le 25/02/2010.

LHUILIER, Gilles, « L'homme-masque », *Méthodos*, n°4, 2004, « Penser le corps ». [En ligne]. Mis en ligne le 05/04/2004. URL : <http://methodos.revues.org/document125.html>. Consulté le 27/08/2009

LUSARDY, Martine, « Ces poupées qui ne veulent pas être que des jouets », *Cahiers jungiens de psychanalyse*, n° 117, 1/2006, p. 9-16. [En ligne], URL : [www.cairn.info/revue-cahiers-jungiens-de-psychanalyse-2006-1-page-9.htm](http://www.cairn.info/revue-cahiers-jungiens-de-psychanalyse-2006-1-page-9.htm). Consulté le 16/12/2012.

ROTH, Martin, « L'homme de verre », *Terrain*, « Le corps en morceaux », n°18, mars 1992. [En ligne]. Mis en ligne le 05/07/2007. URL : <http://terrain.revues.org/3036>. Consulté le 06/01/2012.

SCULL, Andrew, FAVREAU, Diane, « Médecine de la folie ou folie de médecins », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol.68, juin 1987. [En ligne], URL : [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss\\_0335-5322\\_1987\\_num\\_68\\_1\\_2372](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1987_num_68_1_2372). Consulté le 17/10/2012

TURGEON, Laurier, « Les mots pour dire les métissages : jeux et enjeux d'un lexique », *Revue germanique internationale*, n°21, 2004. [En ligne]. Mis en ligne 19/09/2011. URL : <http://rgi.revues.org/996>. Consulté le 11/09/2013

## OUVRAGES SUR L'ÉCOLOGIE, SUR LES ANIMAUX

AUBERGER, Janick, KEATING, Peter, *Histoire humaine des animaux : de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Ellipses, 2009

DERRIDA, Jacques, *L'animal que donc je suis*, éditions Galilée, 2009

FERRY, Luc, *Le nouvel ordre écologique : l'arbre, l'animal et l'homme*, Paris, Grasset, 1992

FONTENAY, Élisabeth de, *Le silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Fayard, 1999

MÜLLER, Denis, POLTIER, Hugues, *La dignité de l'animal. Quels statuts pour les animaux à l'heure des technosciences ?*, Genève, Labor et Fides, 2000

SINGER, Peter, *La libération animale* (1975), Paris, Grasset, 1993

- Catalogues d'exposition

*L'homme-paysage : visions artistiques du paysage anthropomorphe entre le 16e et le 21e siècle* [catalogue d'exposition, Lille, Palais des beaux-arts, 15 oct. 2006-14 janv. 2007], Paris, Somogy, 2006

- Périodiques

JEANGENE VILMER, Jean-Baptiste, « Animaux dans l'art contemporain : la question éthique », *Jeu : revue de théâtre*, n° 130, 2009, p.40-47

- Sources électroniques

« La dignité de l'animal », *Commission fédérale d'éthique pour la biotechnologie dans le domaine non humain*, octobre 2008. [En ligne], URL : [http://www.ekah.admin.ch/fileadmin/ekah-dateien/dokumentation/publikationen/EKAH\\_Wuerde\\_des\\_Tieres\\_10.08\\_f\\_EV3.pdf](http://www.ekah.admin.ch/fileadmin/ekah-dateien/dokumentation/publikationen/EKAH_Wuerde_des_Tieres_10.08_f_EV3.pdf)

ACOT, Pascal, DROUIN, Jean-Marc, « L'introduction en France des idées de l'écologie scientifique américaine dans l'entre-deux guerres », *Revue d'histoire des sciences*, Tome 50, n°4, 1997, p. 461-480.

GOUABAULT, Emmanuel, BURTON-JEANGROS, Claudine, « L'ambivalence des relations humain-animal : une analyse socio-anthropologique du monde contemporain », *Sociologie et sociétés*, vol. 42, n° 1, 2010, p. 299-324 [En ligne], URL : <http://id.erudit.org/iderudit/043967ar>, consulté le 18 novembre 2012

JEANGENE VILMER, Jean-Baptiste, « La philosophie à l'épreuve de l'animal », *Klesis – revue philosophique*, « Humanité et animalité », n° 16, octobre 2010, p.1-7

## OUVRAGES LITTÉRAIRES ET FILMOGRAPHIE

CRONENBERG, David, *eXistenZ*, Canada/France/Royaume-Uni, 1999, Couleur, 97 minutes

DICK, Philip K., *Blade Runner : Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques ?*, Paris, J'ai lu, 2012

EGAN, Greg, *Axiomatique*, St-Mammès (France), Le Béal éditions, 2006.

HUXLEY, Aldous, *Le meilleur des mondes*, Paris, Pocket, 2002

ČAPEK, Karel, *R.U.R, reson's universal robots*, Paris, La Différence, 2011

LA METTRIE, Julien Offroy de, *L'Homme-Machine*, Paris, Denoël, 2006 [1748]. Précédé de *Lire La Mettrie* par Paul-Laurent Assoun.

OSHII, Mamoru, *Ghost in the Shell 2: Innocence*, Japon, 2004, Couleur, 100 minutes

ORWELL, George, *1984*, Paris, Gallimard, 1972 [1949]

SCHMITT, Eric-Emmanuel, *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, Paris, Albin Michel, 2002

SCOTT, Ridley, *Blade Runner*, Etats-Unis, 1982, Couleur, 116 minutes

SIMAK, Clifford D., *Demain les chiens*, Paris, J'ai lu, 1977

SOMOZA, José Carlos, *Clara et la pénombre*, Arles, Actes Sud, 2006 [2001]

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste de, *L'Eve future*, Paris, Gallimard, 1993

WELLS, H. G., *L'île du Docteur Moreau*, Paris, Gallimard jeunesse, 2000

## ART ET MORT

DEGUEURCE, Christophe, *Honoré Fragonard et ses écorchés : un anatomiste au siècle des Lumières*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2010

CHARBONNEAUX, Anne-Marie (dir.), *Les vanités dans l'art contemporain*, Paris, Editions Flammarion, 2005

MATOSSIAN, Chakè (dir.), *Art, anatomie : trois siècles d'évolution des représentations du corps*, Bruxelles : la Part de l'oeil, Presses de l'Académie royale des beaux-arts de Bruxelles, 2007

QUIN, Elisabeth (dir.), *Le livre des vanités*, Paris, Regard, 2008



THOMAS, Louis-Vincent, *La Mort en question. Traces de mort, mort des traces*, Paris, L'Harmattan, 1991

- Catalogues d'exposition

*Anatomie des Vanités*, catalogue d'exposition [Musée de la maison d'Erasme, Anderlecht, du 12 avril au 13 juillet 2008], Editions La Maison d'Erasme, Musée communal d'Anderlecht, 2008

*Vanités contemporaines : Cueco, Fabre, Favier, Greenaway, Titus-Carmel, Le Gac, Opalka, Orlac, Rustin*, catalogue d'exposition [Soissons, Musée de Soissons, Quimper, Chapelle des Ursulines, clermont-Ferrand, Musée d'art Roger-Quillot], Paris, Cercle d'art, 2002

TAPIE, Alain (dir.), *Vanité : mort, que me veux-tu ?*, catalogue d'exposition [Paris, Fondation Pierre Bergé-Yves Saint-Laurent, 23 juin-19 septembre 2010], éditions Fondation Pierre Bergé-Yves Saint Laurent, Paris, La Martinière, 2010

- Périodiques

DES AULNIERS, Luce, « Pratiques rituelles du temps du mourir et formes actuelles de la belle mort », *Frontières*, vol.20, n°1, 2007, p. 22-26

POIRIER, Pierre-Alexandre, « De la mort occultée au renouveau de la mort », *Sociétés*, vol. 3, n°73, 2001, p. 51-59

VAN DIJCK, Jose, « La plastination : le corps anatomique comme art post-moderne », *Alliage*, « Le spectacle de la technique », n°50-51

- Sources électroniques

BLOCH, Maurice, « La mort et la conception de la personne », *Terrain*, n°20, 1993, p.7-20. [En ligne]. Mis en ligne le 15/06/2007. URL : <http://terrain.revues.org/3055>. Consulté le 22/06/2012

BUSSIERES, Luc, « Rites funèbres et sciences humaines : synthèse et hypothèses », *Nouvelles perspectives en sciences sociales : revue internationale de systémique complexe et d'études relationnelles*, vol. 3, n°1, 2007. [En ligne] URL : <http://id.erudit.org/iderudit/602466ar>. Consulté le 20/10/2009.

JANVIER, François, « Restauration du « squelette » de Ligier Richier à Bar-le-Duc », *Le Journal du conservateur*, 2 septembre 2004. [En ligne], URL : [http://caoa55.free.fr/chap5/SqueletteBID/actualite\\_squeletteBID.htm](http://caoa55.free.fr/chap5/SqueletteBID/actualite_squeletteBID.htm). Consulté le 03/12/2011.

LAVOIE, Mireille, KONINCK, Thomas de, BLONDEAU, Danielle, « Frontière entre la mort et le mourir », *Laval théologique et philosophique*, vol. 65, n° 1, 2009, p. 67-81. [En ligne].URL : <http://id.erudit.org/iderudit/037941ar>. Consulté le 02/09/2012.

POIVERT, Michel, « Le rayogramme au service de la révolution », *Études photographiques*, n°16, mai 2005, [En ligne], mis en ligne le 17 septembre 2008. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/index719.html>. Consulté le 7 avril 2012.

RAFFAUT, Christian, « Thanatopraxie et cryogénisation : Espoirs d'immortalité ? », *Résonance*, URL : [http://www.resonance-mag.com/dossiers/dossiers.php?val=93\\_thanatopraxie+cryogenisation+espoirs+immortalite+](http://www.resonance-mag.com/dossiers/dossiers.php?val=93_thanatopraxie+cryogenisation+espoirs+immortalite+). Consulté le 09/11/2012.

THOMAS, Louis-Vincent, « La mort aujourd'hui : de l'esquive au discours convenu », *Religiologiques*, « Sur les chemins de la mort », n°4, automne 1991. [En ligne], URL : <http://www.unites.uqam.ca/religiologiques/index.html>. Consulté le 21/01/2013.

## ART ET SEXE

BAQUÉ, Dominique, *MAUVAIS GENRE(S). Érotisme, pornographie, art contemporain*, Paris, Editions du Regard, 2002

BOUSTEAU, Fabrice (dir.), *Sexes : images, pratiques et pensées contemporaines*, Paris, Beaux Arts Magazine, Paris Musées, 2004.

BUTLER, Judith, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, Paris, Editions Amsterdam, 2009

DORLIN, Elsa, *Sexe, genre et sexualités*, Paris, PUF, 2008

HEENEN-WOLF, Susann, VANDENDORPE, Florence (dir.), *Différences des sexes et vies sexuelles aujourd'hui*, Bruylant-Academia, Louvain-la-Neuve, 2010

IRIGUAY, Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit, 1977

PRECIADO, Beatriz, *Manifeste contra-sexuel*, Paris, Balland, 2000

- Catalogues d'exposition

BERNADAC, Marie-Christine, MARCADE, Bernard (dir.), *Fémininmasculin, le sexe de l'art*, catalogue d'exposition [Paris, Centre Pompidou, 25 octobre 1995-12 février 1996] Paris, Centre Pompidou, Gallimard, 1995

- Périodiques

VINCENT, Catherine, « Il était une fois deux sexes », *Le Monde*, mardi 4 août 2009

WATTEAU, Diane, « Changer de sexe : les nouveaux jeux de l'art contemporain », *Savoirs et clinique*, 2003/1, n°2

▪ Sources électroniques

BAZIN, Laurent, MENDES-LEITE, Rommel, QUIMINAL, Catherine, « Déclinaisons anthropologiques des sexualités », *Journal des anthropologues*, n°82-83, 2000. [En ligne]. Mise en ligne le 01/12/2001. URL : <http://jda.revues.org/3272>. Consulté le 21/03/2013

BIGOT, Sylvie, « La prostitution sur Internet : Entre marchandisation de la sexualité et contractualisation de relations affectives », *Genre, sexualité & société*, n°2, Automne 2009. [En ligne]. Mis en ligne le 08/12/2009. URL : <http://gss.revues.org/1139?lang=en>. Consulté le 19/07/2013.

CARRIE, Jérôme, « Du jeu à la norme : l'art du travestissement », *Empan*, vol.1, n° 65, 2007. [En ligne], URL : <http://www.cairn.info/revue-empan-2007-1-page-13.htm>. Consulté le 06/04/2013

FRAU-MEIGS, Divina, « Technologie et pornographie dans l'espace cybernétique », *Réseaux*, vol. 14, n°77, 1996, p. 37-60. [En ligne]. URL : [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reso\\_0751-7971\\_1996\\_num\\_14\\_77\\_3734](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reso_0751-7971_1996_num_14_77_3734). Consulté le 06/04/2013

GRECO, Luca, « L'insoutenable légèreté de la matérialité des corps », *Hypothese.org*, [En ligne], URL : <http://realista.hypotheses.org/697>. Consulté le 02/12/2012

LE BRETON, David, « La sexualité en l'absence du corps de l'autre : la cybersexualité », *Champ psy*, n°43, 2006/3, p.22. [En ligne]. URL : <http://www.cairn.info/revue-champ-psychosomatique-2006-3-page-21.htm>. Consulté le 07/07/2013

MASSIE, Jean-Marc, POUPART, Jean-François, « Sexe, drogue et virtualité », *Quaderni*, « Exclusion-Intégration : la communication interculturelle », n°22, Hiver 1994, p. 19-35. [En ligne]. URL : [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/quad\\_0987-1381\\_1994\\_num\\_22\\_1\\_1546](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/quad_0987-1381_1994_num_22_1_1546). Consulté le 07/07/2012

PARE, André-Louis, « De la bonne distance en art ou Figure de l'artiste en prostitué », *esse arts+opinions*, « Irrévérence », n°56, Hiver 2006. [En ligne]. URL : <http://esse.ca/en/node/2217>

ROMAN, Diane, « Identité de genre, droit et médecine : un débat à bas bruit ? », *raison-publique.fr*, mis en ligne le 09/05/2010, [En ligne], URL : <http://www.raison-publique.fr/article305.html>. Consulté le 20/04/2012

WENGER, Alexandre, « Lire l'onanisme. Le discours médical sur la masturbation et la lecture féminines au XVIIIe siècle », *CLIO. Histoire, femmes et sociétés*, n°22, 2005 [En ligne], mis en ligne le 01/12/2007. URL : <http://clio.revues.org/1787>. Consulté le 04/03/2013

## ART ET CORPS

- ARDENNE, Paul, *L'image corps : figure de l'humain dans l'art du 20<sup>ème</sup> siècle*, Paris, éditions du Regard, 2001.
- CORBIN, Alain (dir.), *Histoire du corps*, vol. 2 « De la Révolution à la Grande Guerre », Editions du Seuil, Paris, 2005
- COURTINE, Jean-Jacques (dir.), *Histoire du corps*, vol. 3 « Les mutations du regard. Le XXe siècle », Editions du Seuil, Paris, 2006
- CREISSELS, Anne, *Prêter son corps au mythe. Le féminin et l'art contemporain*, Paris, Editions du Félin, 2009.
- DELPEUX, Sophie, *Le corps-caméra : le performer et son image*, Paris, Textuel, 2010
- DUFRESNE, Jean-Luc, JEAUFFROY-MAIRET, Barbara, LERET, Vincent (dir.), *Dandysmes, 1808-2008 : de Barbey d'Aurevilly à Christian Dior*, Musée Christian Dior, Granville, 2008
- FINTZ, Claude (dir.), *Le corps comme lieu de métissage*, L'Harmattan, Paris, 2003
- FINTZ, Claude (sous la dir.), *Du corps virtuel... à la virtualité des corps (Les imaginaires du corps II)*, Actes de colloque interdisciplinaire, Tome 2, Paris, L'Harmattan, 2002.
- HEATHFIELD, Adrian, *Live: Art and Performance*, Londres, Tate Publishing, 2004.
- JAQUET, Chantal, *Le corps*, Paris, PUF, 2001
- JEUDY, Henri-Pierre (dir.), *Arts de la chair*, Collection Essais, Bruxelles, La Lettre Volée, 1998.
- JEUDY, Henri-Pierre, *Le corps comme objet d'art*, Paris, Armand Colin, 1998.
- LABELLE-ROJOUX, Arnaud, *L'acte pour l'art*, Paris, Al Dente, 2004 (1<sup>ère</sup> éd. 1988).
- LE BRETON, David, *L'adieu au corps*, Paris, Métailié, 1999
- LE BRETON, David, *La chair à vif : usages médicaux et mondains du corps humain*, Paris, Métailié, 1993.
- MARTEL, Richard (dir.), *Art Action 1958-1998*, Québec, Interventions, 2001 (actes du colloque *Art Action 1958-1998*, Québec, 20/10 - 25/10/1998).
- MARZANO, Michela, *La philosophie du corps*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013
- MIGLIETTI, Francesca Alfano, *Extreme bodies : the use and abuse of the body in art*, Milan, Skira, 2003.
- PEARL, Lydie (dir.), *Corps, art et société : chimères et utopies*, Collection Nouvelles Etudes Anthropologique, Paris, L'Harmattan, 1998.

PIERRAT, Jérôme, GUILLON, Eric, *Les hommes illustrés. Le tatouage des origines à nos jours*, Editions Larivière, 2000

QUEVEL, Isabelle, *Le corps aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 2008

SIROST, Olivier (dir.), *Le corps extrême dans les sociétés occidentales*, L'Harmattan, Paris, 2005

STAROBINSKI, Pierre, *Le corps, miroir du monde : voyage dans le musée imaginaire de Nicolas Bouvier*, Genève, éditions Zoé, 2000.

VATURI, Jessica, *Ouvrir, couvrir*, Paris, Lagrasse-Verdier, 2004.

VERGINE, Lea, *Body art and performance : The body as language*, Milan, Skira, 2000 (1ère éd. 1984).

VIGARELLO, Georges (dir.), *Histoire du corps*, vol. 1 « De la Renaissance aux Lumières », Editions du Seuil, Paris, 2005

WARR, Tracey, *Le corps de l'artiste*, Traduit de l'anglais par Denis-Armand Canal, Paris, Phaidon, 2005

- Catalogues d'exposition

*L'âme au corps, arts et sciences. 1793-1993*, Paris, Réunion des musées nationaux, Gallimard - Electa, 1993 (catalogue d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 19 octobre 1993 - 24 janvier 1994).

*L'art au corps : le corps exposé de Man Ray à nos jours*, Paris, Réunion des musées nationaux - Musées de Marseille, 1996 (catalogue d'exposition, Marseille, MAC, galeries contemporaines des Musées de Marseille, 6 juillet - 15 octobre 1996).

*L'art chemin faisant...*, 6<sup>ème</sup> édition, « Corps en jeu », Pont-Scorff, L'Atelier d'Estienne, 2004 (catalogue d'exposition, Pont-Scorff, 27 juin – 5 septembre 2004).

*Le corps mutant*, Paris, Galerie Enrico Navarra, 2000, (catalogue d'exposition, Paris, Galerie Enrico Navarra, 19 janvier - 29 mars 2000).

FALGAYRETTES-LEVEAU, Christiane (dir.), *Signes du corps*, catalogue d'exposition [Musée Dapper, Paris, 23 septembre 2004 – 3 avril 2005], Editions Dapper, Paris, 2004

HARENT, Sophie, GUEDRON, Martial (dir.), *Beautés monstres. Curiosités, prodiges et phénomènes*, catalogue d'exposition [Musée des Beaux-Arts de Nancy, Nancy, 24 octobre 2009 – 25 Janvier 2010], Paris, Somogy éditions d'art, 2009

KODA, Harold, *Extreme Beauty : The Body Transformed*, catalogue d'exposition [New York, The Metropolitan Museum of Art, 6 décembre 2001-17 mars 2002], New York, The Metropolitan Museum of Art, 2005 [2001]

- Périodiques

*QUASIMODO*, n° 7, « Modifications corporelles », Printemps 2003

CREISSELS, Anne, « Corps étranger. Les métamorphoses du spectateur », *Cahiers du MNAM*, été 2002, n°80

LISTA, Giovanni, « Le « tableau vivant » et l'œil mécanique », *LIGEIA*, « L'art de la performance », n°117-120, juillet-décembre 2012

- Sources électroniques

ABIKO, Shin, « L'introduction de la philosophie occidentale au Japon et le problème du corps humain. Le corps humain selon Amane Nishi », *Autour du corps humain. Bioéthique comparée France-Japon*. Actes de colloques [Paris, Centre George Canguilhem, Université Paris 7 Diderot, 04/09/2008], [En ligne], URL : <http://centrecanguilhem.net/wp-content/uploads/2009/03/lintroduction-de-la-philosophie-occidentale-au-japon-moderne-et-le-probleme-du-corps-humain-shin-abiko.pdf>. Consulté le 06/03/2013.

CANIVET, Guy, « Les contrats portant sur les choses hors commerce. L'exemple des contrats sur les organes humains. Propos d'accueil », Cycle de conférences *Droit, économie et justice*, Cour de cassation, 25 septembre 2006. [En ligne]. URL : [http://www.courdecassation.fr/formation\\_br\\_4/2007\\_2254/introduction\\_m.\\_canivet\\_10386.html](http://www.courdecassation.fr/formation_br_4/2007_2254/introduction_m._canivet_10386.html). Consulté le 04/07/2008.

HERITIER, Françoise, « Une anthropologie symbolique du corps », *Journal des africanistes*, Tome 73, fascicule 2, 2003. [En ligne]. URL : [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jafr\\_0399-0346\\_2003\\_num\\_73\\_2\\_1339](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jafr_0399-0346_2003_num_73_2_1339). Consulté le 21/07/2013.

LE BRETON, David, « Imaginaires de la fin du corps », *Le Passant Ordinaire*, « Le corps », n°42, septembre-octobre 2002. [En ligne]. URL : <http://www.passant-ordinaire.com/revue/42-458.asp>. Consulté le 28/04/2013

## **ART, NOUVELLES TECHNOLOGIES ET SCIENCE-FICTION**

National Research Council (MITCHELL, William J., INOUE, Alan S., BLUMENTHAL, Marjory S.), *Beyond Productivity : Information Technology, Innovation, and Creativity*, Washington DC, The National Academies Press, 2003

ALLOUCHE, Sylvie, *Philosopher sur les possibles avec la science-fiction : l'exemple de l'homme technologiquement modifié*, 456 p., Thèse : Philosophie : Paris 1 : 2012

BUREAUD, Annick (dir.), *Connexions : art réseaux média*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2006

COUCHOT, Edmond, HILLAIRE, Norbert, *L'art numérique. Comment la technologie vient au monde de l'art*, Paris, Flammarion, 2003

DERY, Mark, *Vitesse virtuelle : la cyberculture aujourd'hui*, Paris, Abbeville

DYENS, Ollivier, *La condition inhumaine. Essai sur l'effroi technologique*, Paris, Flammarion, 2008

HARAWAY, Donna, *Des singes, des cyborgs et des femmes. La réinvention de la nature*, Paris, Editions Jacqueline Chambon, trad. Oristelle Bonis, 2009

HARAWAY, Donna, *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991

HARRIS, Craig (dir.), *Art and Innovation: The Xerox PARC Artist-in-residence Program*, Cambridge, The MIT Press, 1999

HEUDIN, Jean-Claude, *Les créatures artificielles : Des automates aux mondes virtuels*, Paris, Odile Jacob, 2008

LEARY, Timothy, *Chaos and Cyberculture*, Berkeley, Ronin Publishing, 1994

MEREDIEU, Florence de, *Arts et nouvelles technologies. Art vidéo, art numérique*, Larousse, Paris, 2003

MONNEYRON, Frédéric, XIBERRAS, Martine, *Le monde hippie. De l'imaginaire psychédélique à la révolution informatique*, Paris, Imago, 2008

POPPER, Frank, *L'art à l'âge électronique*, Paris, Editions Hazan, 2003

RIEUSSET-LEMARIE, Isabelle, *La société des clones à l'ère de la reproduction multimédia*, Arles, Actes Sud, 1999

SAWYER, Andy, SEED, David, *Speaking Science Fiction : Dialogues and Interpretations*, Liverpool, Liverpool University Press, 2000. Voir surtout : FARNELL, Ross, « Bodies that speak science fiction : Stelarc – performance artist 'becoming posthuman' »

TURNER, Fred, *Aux sources de l'utopie numériques. De la contre-culture à la cyberculture : Stewart Brand, un homme d'influence*, Caen, C&F éditions, 2012

WILSON, Stephen, *Information Arts : Intersections of Art, Science, and Technology*, Cambridge, The MIT Press, 2002.

- Catalogues d'exposition

*Ars electronica 99 : Lifescience*, Vienne, Springer, 1999 (catalogue d'exposition, Linz, 4 septembre – 9 septembre 1999).

*L'art contemporain au risque du clonage*, Publications de la Sorbonne, Paris, 2002 (catalogue d'exposition, Essone, 14 octobre 2000 - 17 février 2001).

*Hors-limites : l'art et la vie. 1952-1994*, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1994 (catalogue d'exposition, Paris, Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle, 9 novembre 1994 - 23 janvier 1995).

*Paradise Now : picturing the genetic revolution*, New York, The Tang Teaching Museum and Art Gallery at Skidmore College, 2001 (catalogue d'exposition).

*Touch Me Festival, intersection of technology, science and art : Intelligence abuse*, catalogue d'exposition QZagreb, 08/09/2005-17/09/2005).Gipa, Kon Tejner, 2005,

- Périodiques

*Area Revue*s(, n° 11, « Vinci d'aujourd'hui : délirantes ou célibataires, les machines dans l'art », printemps 2006.

*Artpress*, n° 276, « Dossier : art bio(techno)logique », février 2002

*Courrier International*, Hors-Série Sciences, « 2002-2020 : la vie techno », octobre-novembre-décembre 2002.

*Le Monde diplomatique*, Dossier « Derrière la science, un filon commercial », n°651, juin 2008, p.17-21.

*Parachute*, n° 119, « Extra Humain - IA », juillet-août-septembre 2005.

*Parachute*, n° 121, « Extra Humain - Sc », janvier-février-mars 2006.

*Technology Review*, « La fusion homme-machine », n°5, janvier-février 2008

BECKER, Joffrey, « Le corps humain et ses doubles. Sur les usages de la fiction dans les arts et la robotique », *Gradhiva*, n°15, 2002/1

CASILLI, Antonio, « Les avatars bleus », *Communications*, n°77, 2005. p. 183-209

DAUBNER, Ernestine, « Manipulating genetic identities : the creation of chimeras, cyborgs and (cyber-)golems », *Parachute*, n° 105, janvier - février - mars 2002, pp. 84-91.

GEOFFROY-SCHNEITER, Bérénice, « Chimères : des clones hors d'âge », *Beaux Arts Magazine*, n° 235, décembre 2003.

LAVRADOR, Judicaël, « Bio art : la gène génération », *Beaux Arts Magazine*, n° 22, novembre 2002, pp. 58-60.

MASSIE, Jean-Marc, POUPART, Jean-François, « Sexe, drogue et virtualité », *Quaderni*, n° 22, Hiver 1994, « Exclusion-Intégration : la communication interculturelle », p. 19-35.



ROBIN, Régine, « Du corps cyborg au stade de l'écran », *Communications*, n°70, 2000

ZAPPERI, Giovanna, « Vénus mécanique. L'automate féminin à l'époque de sa reproductibilité technique », *Les Cahiers du Mnam*, n°107, printemps 2009, p.19-37

▪ Sources électroniques

BAQUIAST, Jean-Paul, JACQUEMIN, Christophe, « Les "visions" du Professeur Warwick », *Automates Intelligents*, [En ligne]. Mis en ligne le 20/10/2003. URL : <http://www.automatesintelligents.com/labo/2003/nov/warwick.html>. Consulté le 11/01/2013

CATELLIN, Sylvie, « Le recours à la science-fiction dans le débat public sur les nanotechnologies : anticipation et prospective », *Quaderni*, n°61, Automne 2006. [En ligne]. URL : [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/quad\\_0987-1381\\_2006\\_num\\_61\\_1\\_2066](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/quad_0987-1381_2006_num_61_1_2066). Consulté le 05/03/2013.

CERQUI, Daniela, MÜLLER, Barbara, « La fusion de la chair et du métal : entre science-fiction et expérimentation scientifique », *Sociologie et sociétés*, vol. 42, n° 2, 2010. [En ligne], URL : <http://id.erudit.org/iderudit/045355ar>. Consulté le 03/09/2013

CLYNES, Manfred, KLINE, Nathan, « Drugs, space and cybernetics », *Astronautics*. [En ligne], URL : <http://cyberneticzoo.com/wp-content/uploads/2012/01/cyborgs-Astronautics-sep1960.pdf>. Consulté le 27/04/2013

COSTE, Florent, COSTEY, Paul, RABIER, Christelle, « Techno-, un préfixe qui démange », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n°16, 2009, [En ligne]. Mis en ligne le 20/05/2009. URL : <http://traces.revues.org/2443>. Consulté le 02/01/ 2013.

GRUET, Brice, « Dans les Limbes du corps : du golem au robot et retour », *Ebisu*, n°40-41, 2008. Actes du colloque de Cerisy, « Etre vers la vie. Ontologie, biologie, éthique de l'existence humaine ». [En ligne], URL : [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ebisu\\_1340-3656\\_2008\\_num\\_40\\_1\\_1530](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ebisu_1340-3656_2008_num_40_1_1530)

HURLIMANN, Thierry, « Entretien avec Marc Jimenez », *Observatoire de la génétique*, n°27, avril-mai 2006, [En ligne], URL : [http://omics-ethics.org/observatoire/zoom/zoom\\_06/z\\_no27\\_06/z\\_no27\\_06\\_02.html](http://omics-ethics.org/observatoire/zoom/zoom_06/z_no27_06/z_no27_06_02.html). Consulté le 14/03/2013

NAIMAN, Linda, « Une interview avec John Seely Brown », *Creativity at Work Blog*. [Mis en ligne le 10/01/2011. [En ligne], URL : <http://www.creativityatwork.com/xerox-parc-intersection-of-art-science-interview-seely-brown/>. Consulté le 21/08/2013

NAIMARK, Michael, « Truth, Beauty, Freedom, and Money Technology-Based Art and the Dynamics of Sustainability », mai 2003 révisé en février 2004. Rapport pour *Leonardo Journal* avec le soutien de la Fondation Rockefeller. [En ligne], URL : <http://www.artslab.net/index.html>. Consulté le 12/04/2009

SCHÖFFER, Nicolas, « Définition de la technologie », [En ligne], URL : <http://www.olats.org/schoffer/deftech.htm>. Consulté le 04/01/2013

VALTAT, Jean-Christophe, « Reproduction, simulation, performance. *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n°16, 2009, [En ligne]. Mis en ligne 20/05/2011. URL : <http://traces.revues.org/2603>. Consulté le 27/06/2013.

WOLLEN, Peter, « Le cinéma, l'américanisme et le robot », *Communications*, n°48, 1988. [En ligne], URL : [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm\\_0588-8018\\_1988\\_num\\_48\\_1\\_1718](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1988_num_48_1_1718). Consulté le 27/06/2011

ZAPPERI, Giovanna, « Femmes-machines », *Arts et sociétés*, séminaire de Sciences Po, septembre 2007, Fondation Hartung-Bergman, [En ligne], URL : <http://www.artsetsocietes.org/seminaireantibes/f/f-zapperimachines.html>. Consulté le 02/03/2013

## ART ET BIOTECHNOLOGIES

### ▪ Catalogues d'exposition

*Sk-interfaces. Exploding Borders – Creating membranes in Art, Technology and Society*. catalogue d'exposition [Liverpool, FACT, 1er février- 30 mars 2008 ; Luxembourg, Le Casino, 26 septembre 2009-10 janvier 2010], Liverpool, Liverpool University Press, 2008

*L'art biotech'*, catalogue d'exposition, [Nantes, Le Lieu unique, 14 mars-4 mai 2003], Nantes, Trézélan, Filigranes éditeur, 2003

DAUBNER, Ernestine, POISSANT, Louise (dir.), *Art et biotechnologies*, Sainte-Foy (Québec), Presses de l'Université du Québec, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2005

### ▪ Périodiques

HAUSER, Jens, « Bios, techne, logos : un art très contemporain », *Inter : art actuel*, n° 94, 2006

REES, Jane, « Culture in the capital », *Nature*, Vol.451, n°7181, 21 février 2008

UHL, Magali, DUBOIS, Dominic, « Réécrire le corps. L'art biotech ou l'expression d'une genèse technique de l'hominisation », *Cahiers de Recherche Sociologique*, « L'art posthumain. L'identité humaine en débat », n° 50, hiver 2011, p. 33-54

### ▪ Sources électroniques

« Les arcanes d'un art mutant », *RDT info*, n° spécial, mars 2004, [En ligne], URL : [http://ec.europa.eu/research/rtdinfo/special\\_as/print\\_article\\_814\\_fr.html](http://ec.europa.eu/research/rtdinfo/special_as/print_article_814_fr.html). Consulté le 25/04/2009

HAUSER, Jens, « Biotechnologie as Mediality : Strategies of organic media art », *[plastik]*, n°2, « In vivo, L'artiste en l'œuvre ? ». Mis en ligne le 21 mars 2011. [En ligne]. URL : <http://art-science.univ-paris1.fr/document.php?id=483>. Consulté le 05/07/2011

HAUSER, Jens, « Art biotechnique : Entre métaphore et métonymie », *Revue Archée*, juin 2008. [En ligne]. URL : <http://archee.qc.ca/ar.php?page=article&no=310>. Consulté le 20/08/2013

PICQUARD, Alexandre, « Faites place aux artistes in vitro », « Dossier : L'art biotech' », *Transfert.net*. Mis en ligne le 01/11/2000. [En ligne]. URL : <http://www.transfert.net/Faites-place-aux-artistes-in-vitro,2307>. Consulté le 14/06/2011

SWEENEY, Gaynor Evelyn, *sk-interfaces and Jens Hauser*, [The Liverpool Art and Culture Blog.], [En ligne], Mis en ligne le 2 mars 2008. URL : [http://www.artinliverpool.com/blog/blogarch/2008/03/skinterfaces\\_at\\_fact\\_review\\_an.php](http://www.artinliverpool.com/blog/blogarch/2008/03/skinterfaces_at_fact_review_an.php). Consulté le 20/06/2008

## TRANSHUMANISME, POSTHUMAIN

SMITH, Marquard, MORRA, Joanne, *The prosthetic impulse: from a posthuman present to a biocultural future*, Cambridge, Londres, The MIT Press, 2006.

LARUE, Anne (dir.), « L'art qui manifeste », Paris, L'Harmattan, 2008. Notamment : LAMBERT, Hervé-Pierre, « Posthumain, bioart, Internet et manifestes », dans *Itinéraires et contacts de cultures*, p.55-70

BESNIER, Jean-Michel, *Demain les post-humains. Le futur a-t-il besoin de nous ?*, Paris, Hachette, 2009.

BARON, Denis, *La chair mutante, fabrique d'un posthumain*, Editions Dis Voir, Paris, 2008

HAYLES, N. Katherine, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, Chicago University of Chicago Press, 1999

CHAZAL, Gérard, *Philosophie de la machine. Néo-mécanisme et post-humanisme*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2013

KLEINPETER, Edouard (dir.), *L'humain augmenté*, Paris, éditions CNRS, 2013

COULOMB, Maxime, *Imaginer le posthumain. Sociologie de l'art et archéologie d'un vertige*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2009

DYENS, Ollivier, *Chair et métal*, Montréal, Québec, VLB Editeur, 2000.

- [Catalogues d'exposition](#)

*Post Human*, catalogue d'exposition [Lausanne, FAE Musée d'art contemporain ; Turin, Castello di Rivoli, Museo d'arte contemporanea Rivoli ; Athènes, Deste foundation for contemporary art ; Hambourg, Deichtorhallen Hambur], Lausanne, FAE Musée d'art contemporain, 1992

▪ Périodiques

ATTAWAY, Jennifer, « Cyborg Bodies and Digitized Desires: Posthumanity and Phillip K. Dick », *Reconstruction*, Volume 4, n° 3, été 2004. [En ligne]. URL : <http://reconstruction.eserver.org/043/attaway.htm>. Consulté le 19/05/2012. [Je traduis]

HAYLES, N. Katherine, « Visualizing the posthuman », *Art Journal*, Vol.59, n° 3, Automne 2000, p. 50-54.

KONTOVA, Helena, « Post Human », *Flash Art International*, vol. 25, n° 166, octobre 1992, p. 93.

OLIVARES, Rosa, « Post Human : mas alla de la aparencia », *Lapiz*, n° 93, mai 1993, p. 24-29.

POLITI, Giancarlo, KONTOVA, Helena, « Jeffrey Deitch's Brave New Art », *Flash Art*, Vol. 26, n° 167, novembre 1992

▪ Sources électroniques

ALEXANDRE, Laurent, « Transhumain oui. Posthumain non. », *Revue du Cube*, « Après l'humain », n°4, avril 2013. [En ligne]. URL : <http://www.cuberevue.com/transhumain-oui-posthumain-non/2293>. Consulté le 13/04/2013.

HOQUET, Thierry, « Entretien avec Thierry Hoquet à propos de Cyborg Philosophie : penser contre les dualismes », *Cahiers philosophiques*, n°133, 2013/2. [En ligne]. URL : <http://www.cairn.info/revue-cahiers-philosophiques-2013-2-page-118.htm>. Consulté le 30/08/2013

ROBITAILLE, Antoine, « Le posthumain », Radio-Canada, « Un autre regard », diffusion le 10/04/2006, [En ligne], URL : <http://www.radio-canada.ca/radio/emissions/document.asp?docnumero=19938&numero=1662>. Consulté le 02/04/2009.

LAMBERT, Xavier, « Introduction », *Entrelacs*, HS, « Le post-humain et les enjeux du sujet », 2012. [En ligne]. Mis en ligne le 01/08/2012. URL : <http://entrelacs.revues.org/284>. Consulté le 22/06/2013

TOMAS, David, « From the cyborg to posthuman space : on the total eclipse of an idea », *Parachute*, n° 112, octobre - novembre - décembre 2003, pp.81-91

# ARTISTES (CORPUS)

## ART ORIENTE OBJET (AOo)

- Monographies

*Art Orienté objet*, Paris, CQFD, 2002

*Art Orienté objet*, Montreuil-sous-Bois, CQFD, 2012

- Sources électroniques

Site Internet d'AOo, URL : [www.artorienteobjet.com](http://www.artorienteobjet.com)

THOMAS, Cyril [propos recueillis par], « Art Orienté Objet : « J'ai ressenti dans mon corps la nature très vive du cheval » », *Poptronics*, 31 mai 2009. [En ligne]. URL : <http://www.poptronics.fr/Art-Orienté-Objet-J'ai-ressenti>, consulté le 05/07/2011

Laval-Jeantet Marion, « Self-animalité », *[plastik]*, n°2 « In vivo, L'artiste en l'œuvre ? ». Mis en ligne 3 juin 2011. [En ligne], URL : <http://art-science.univ-paris1.fr/document.php?id=485>. Consulté le 05/07/2011

---

## DELVOYE, Wim

- Monographies

*Wim Delvoye. Knockin' on heaven's door. Wim Delvoye*, Tielt, Lannoo, Bruxelles, Bozar Boks, 2010

CAMERON, Dan, *Wim Delvoye : Cloaca/New and Improved*, catalogue d'exposition [New York, New Museum of contemporary art, 24 janvier-14 avril 2002], Bruxelles, Rectapublishers, 2001

CRIQUI, Jean-Pierre, BERNADAC, Marie-Laure, *Wim Delvoye au Louvre*, catalogue d'exposition [Paris, Musée du Louvre, Département des objets d'art, 31 mai-17 septembre 2012], Paris, Musée du Louvre, Bruxelles, Fonds Mercator

ROUART, Julie, *Wim Delvoye*, Paris, Skira Flammarion, 2010

- Périodiques

BOURRIAUD, Nicolas, « Wim Delvoye. Interview with Nicolas Bourriaud », *Bing*, n°5, mai-septembre 2007

JAMART, Christine, « Entretien avec Wim Delvoye », *DITS*, « L'hybride », n°1, septembre 2002

- Sources électroniques

Site Internet de Wim Delvoye, URL : [www.wimdelvoye.be](http://www.wimdelvoye.be)

CAMERON, Dan, MOSQUERA, Gerardo, DELVOYE, Wim, « Conversations with Artists Series : Wim Delvoye », 25 janvier 2002, New Museum, New York. [En ligne], URL : [http://www.wimdelvoye.be/images/catalog/image\\_1136.pdf](http://www.wimdelvoye.be/images/catalog/image_1136.pdf). Consulté le 24/04/2010.

VERHAGEN, Marcus, « Sacred, and a bit profane », *ArtReview*, n°53, octobre 2002. [En ligne], URL : [http://www.wimdelvoye.be/images/catalog/image\\_1141.pdf](http://www.wimdelvoye.be/images/catalog/image_1141.pdf)  
YAP, Chin-Chin, « The skin futures market », *ArtAsiaPacific*, n°60, septembre/octobre 2008, p.106, [En ligne], URL : [http://www.wimdelvoye.be/images/catalog/image\\_1167.pdf](http://www.wimdelvoye.be/images/catalog/image_1167.pdf). Consulté le 09/03/2013

OTTAVI, Marie, « Tim Steiner, enchères et en os », *Next Libération*, [En ligne], mis en ligne le 08/10/2012, URL : [http://next.liberation.fr/arts/2012/10/08/tim-steiner\\_851770](http://next.liberation.fr/arts/2012/10/08/tim-steiner_851770). Consulté le 18/12/2012.

BREERETTE, Geneviève, « Je cherche à donner une cotation à l'art », *Le Monde*, [En ligne]. Mis en ligne le 25/08/2005. URL : [http://www.lemonde.fr/culture/article/2005/08/25/wim-delvoye-je-cherche-a-donner-une-cotation-a-l-art\\_682535\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2005/08/25/wim-delvoye-je-cherche-a-donner-une-cotation-a-l-art_682535_3246.html). Consulté le 19/09/2009.

BOUSQUET, Aurélie, « Wim Delvoye / Cloaca », *Art & Flux*, mis en ligne le 30/10/2008, URL : <http://art-flux.univ-paris1.fr/spip.php?article130>. Consulté le 07/09/2013

LASTER, Paul, « Bringing Home the Bacon. Wim Delvoye » [Interview], *ArtAsiaPacific*, n°55, septembre/octobre 2007, p.154-159, [En ligne], URL : <http://artasiapacific.com/Magazine/55/BringingHomeTheBaconWimDelvoye>. Consulté le 07/09/2013

FLANAGAN, Richard, « Tasmanian devil », *The New Yorker*, 21/01/2013, p.50. Mis en ligne 21/01/2013, [En ligne]. URL : [http://www.newyorker.com/reporting/2013/01/21/130121fa\\_fact\\_flanagan](http://www.newyorker.com/reporting/2013/01/21/130121fa_fact_flanagan). Consulté le 29/09/2013

HYLAND, Thomas, « The Human Canvas: Tim the Tattoo Man », *Redbubble Blog*. [En ligne]. Mis en ligne le 11/07/2012. URL : <http://blog.redbubble.com/2012/07/the-human-canvas-tim-the-tattoo-man/>. Consulté le 12/04/2013. [Je traduis]

---

## **KAC, Eduardo**

- Monographies

*Eduardo Kac. Histoire naturelle de l'énigme et autres travaux*, Limoges, Al Dante, 2010

Eduardo Kac. *Move 36*, Trézélan, Filigranes, 2005

Taquini, Graciela, *Eduardo Kac : Obras vivas y en red, fotografías y otros trabajos*, Edition Buenos Aires, Fundacion Telefonica, 2006

BRITTON, Sheila, COLLINS, Dan, *The eighth day : the transgenic art of Eduardo Kac*, Arizona State University, Edition Tempe, 2003

- Périodiques

GALUS, Christiane, « Les animaux fluorescents fascinent chercheurs, artistes et militaires », *Le Monde*, 5 octobre 2000

ALLMENDINGER, Ulli. « One small hop for Alba, one large hop for mankind », *NY Arts Magazine*, Vol. 6, n°6, juin 2001

ANDREWS, Lori, « Art --Weird Science », *Chicago Magazine*, août 2000, p.22-24

COOK, Gareth. « Cross hare: hop and glow », *Boston Globe*, 17 septembre 2000

POPPER, Frank, « L'art transgénique d'Eduardo Kac », *Artpress*, n° 276, février 2002

- Sources électroniques

Site Internet d'Eduardo Kac, URL : [www.ekac.org](http://www.ekac.org)

COLLINS, Dan, BRITTON, Sheilah (dir.), *The Eighth Day: The Transgenic Art of Eduardo Kac*, Tucson, Institute for Studies in the Arts Arizona State University, 2003. [En ligne], URL : [http://www.public.asu.edu/~dan53/Kac/#\\_ftn3](http://www.public.asu.edu/~dan53/Kac/#_ftn3). Consulté le 20/07/2012.

FILLION, Odile, « Entretien avec Edouardo Kac, artiste brésilien, enseignant à l'Art Institute de Chicago, invité d'Isea », *Le Monde Interactif*, 15 décembre 2000. [En ligne], URL : <http://www.ekac.org/lemondeint.html>. Consulté le 18/08/2012

HOUDEBINE, Louis-Marie, « GFP Bunny. Trying to get the story straight. », [En ligne], URL : [http://idlabirag.beepworld.de/in\\_english.htm](http://idlabirag.beepworld.de/in_english.htm). Consulté le 22/08/2013 [Je traduis]

---

## ORLAN

- Monographies

*Orlan*, Frac Pays de la Loire, Centre National de la Photographie, Paris, Flammarion, 2004.

BUSCA, Joëlle, *Les Visages d'Orlan : Pour une relecture du post-humain*, Collection Palimpsestes, Bruxelles, Ante Post/La Lettre Volée, 2002.

O'BRYAN, C. Jill, *Carnal art : Orlan's refacing*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005.

- Ecrits de l'artiste

*Orlan : ceci est mon corps... ceci est mon logiciel*, Londres, Black Dog Publishing Limited, 1996.

ORLAN, « Pour un art charnel », *La Recherche photographique*, n° 20, printemps 1997.

ORLAN, « Surtout pas sage comme une image... », *QUASIMODO*, n° 5, « Art à contre corps », 1998, pp. 95-102.

ORLAN, PLACE, Stéphane, *De l'art charnel au baiser de l'artiste : Orlan*, Collection Sujet-Objet, Paris, Jean-Michel Place & Fils, 1997.

- Périodiques

BREERETTE, Geneviève, « Orlan, l'incarnation du bien et du mal », *Le Monde*, mardi 20 avril 2004.

COULOMBE, Maxime, « La maïeutique du corps : rencontre avec ORLAN », *ETC*, n° 60, 2002-2003

DEBAILLEUX, Henri-François, [Interview d'Orlan], *Libération*, samedi 3 et dimanche 4 juillet 2004.

ESMERALDA, « Orlan et l'élucidation de la chair », *QUASIMODO*, n° 5, « Art à contre corps », 1998, p.89-93.

LEYDIER, Richard, « Orlan, portrait de l'artiste en arlequin », *Art Press*, avril 2004.

MARCHAL, Hugues, « Des identités nomades : l'Art Charnel d'Orlan », *La Voix du Regard*, n° 12, printemps 1999.

MOOS, David, « Memories of being : Orlan's theater of the self », *Art + Texte* 54, 1996, p.67-72.

ONFRAY, Michel, « Orlan : esthétique de la chirurgie », *Art Press*, n° 207, novembre 1995, p.4-6.

ROSE, Barbara, « Is it art? Orlan and the transgressive art », *Art in America*, n° 2, février 1993, p.82-87.



- Sources électroniques et multimédias

Site Internet d'ORLAN, URL : [www.orlan.net](http://www.orlan.net)

*Orlan : monographie multimédia*, [CD-Rom], Paris, Editions Jériko, 2001.

ORLAN, « De la self-hybridation aux cellules souches », *Performance, art et anthropologie*. Colloque, [Paris, Musée du Quai Branly, 11-12/03/2009], [En ligne], mis en ligne le 01/12/2009. URL : <http://actesbranly.revues.org/451>. Consulté le 05/03/2013.

COUTURIER, Elisabeth, « ORLAN contre la tyrannie de la beauté », *Paris Match*, [En ligne], mis en ligne le 26/09/2009, URL : <http://www.parismatch.com/Culture-Match/Art/Actu/ORLAN-chirurgie-esthetique-131299/>, consulté le 09/07/2012

LISMONDE, Pascale « ORLAN, artiste, corps rebelle (1/5) », « A voix nue », *France Culture*. Diffusée le 03/12/2012 à 20h. [En ligne], URL : <http://www.franceculture.fr/emission-a-voix-nue-Orlan-artiste-corps-rebelle-15-2012-12-03>. Consulté le 17/12/2012

ORLAN, « De la self-hybridation aux cellules souches », *Performance, art et anthropologie* (« Les actes »). [En ligne]. Mis en ligne le 01/12/2009. URL : <http://actesbranly.revues.org/451>. Consulté le 03/09/2013

## STELARC

- Monographies

*Stelarc : mécaniques du corps = body mechanics*, catalogue d'exposition [Enghien-les-Bains, Centre des arts, 10 avril-28 juin 2009], Enghien-les-Bains, Centre des arts, 2009

GRZINIC, Marina, *Stelarc : Political Prosthesis & Knowledge of the Body*, Ljuljana, Maska & MKC Maribor, 2002.

SMITH, Marquard, *Stelarc : the Monograph*, Cambridge, MIT Press, 2005.

- Périodiques

BUREAUD, Annick, « Stelarc, le bourdonnement de l'hybride », *Art Press*, n° 207, novembre 1995, pp. 30-32.

CAYGILL, Howard, « Stelarc and the Chimera : Kant's Critique of Prosthetic Judgement », *Art Journal*, vol. 56, n° 1, printemps 1997, pp. 46-51.

- Sources électroniques

Site Internet de Stelarc, URL : <http://www.stelarc.org>

*I-D Magazine*, « Cyberhuman », février 1992, [En ligne], URL : <http://www.fiu.edu>, (page consultée le 29/12/2005)

ATZORI, Paolo, WOOLFORD, Kirk, « Extended-body : Interview with Stelarc », *C-Theory*, [En ligne], mis en ligne le 06/09/1995, URL : <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=71>. Consulté le 05/12/2008.

## ARTISTES (HORS CORPUS)

### AZIZ+CUCHER

*Aziz + Cucher : unnatural selection*, catalogue d'exposition [Paris , Espace d'art Yvonamor Palix, novembre 1996], Paris, Espace d'art Yvonamor Palix, 1996

GOODEVE, Nichols, « These Are The Forms That We Live With, A Conversation with Thyrza Nichols Goodeve » [1999], republié dans KASTNER, Jeffrey (dir.), *Nature*, The MIT Press, 2012, *Azizcucher.net*, [En ligne]. URL : <http://www.azizcucher.net/critical-text/these-are-the-forms-that-we-live-with-reprinted-in-nature-edited-by-jeffrey-kastner-2012>. Consulté le 07/04/2013

SEWARD, Keith, « Aziz+Cucher. Jack Shaiman Gallery, New York », *ARTFORUM*, vol.32, n°4, décembre 1993, p.81

---

### BARNEY, Matthew

- [Monographies](#)

*Matthew Barney: Drawing restraint, vol V, 1987-2007*, catalogue d'exposition [Londres, Serpentine Gallery, 2007 ; Vienne, Kunsthalle, 2008], Köln, Walther König, 2008

GIONI, Massimiliano, *Matthew Barney*, Milan, Electa, 2007

SPECTOR, Nancy, *Matthew Barney : The cremaster cycle*, catalogue d'exposition [New York, Guggenheim Museum, ologne, Museum Ludwig, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris] New York, The Guggenheim Foundation, 2002

▪ Périodiques

ADAMS, Brooks, « Matthew Barney, nouvel androgyne », *Art Press*, n°167, mars 1992, p. 36-39

BOUSTEAU, Fabrice, « Matthew Barney, sculpteur d'outre-monde », *Beaux-Arts Magazine*, n°221, octobre 2002, p. 74-82

BOYER, Charles-Arthur, « Matthew Barney, rituels sauvages et incertains », *Art Press*, n°283, octobre 2002, p. 34-39

BRUGEROLE, Marie de, « Matthew Barney. Barbara Gladstone Gallery, New York, 8 avril-6 mai, *Parachute*, n°80, octobre 1999, p.50-51

GOODEVE, T. Nichols, « Travels in Hypertrophia. Interview with Matthew Barney », *Artforum*, mai 1995

KAPLAN, Steven, « New York. Matthew Barney, Barbara Gladstone Gallery, October 19 - November 16, 1991 », *ETC*, n° 19, 1992

LAQUIERE, Marie-Antoinette, « Le parcours périlleux d'un homme-bélier joueur de claquettes », *Les Inrockuptibles*, n°17, mars-avril 1995, p.6-7

LINDGAART, Jade, « La tension du testicule », *Les Inrockuptibles*, n°359, semaine du 9 octobre 2002, p. 28-33

MORGAN, Stuart, « Of Goats and Men », *Frieze*, n°20, janvier-février 1995

ROGER, Bertrand, « Cremaster de Matthew Barney, une parade sauvage », *Zeuxis*, n°8, automne 2002, p.31-33

RUSSEL, Bruce Hugh, « Matthew Barney's testicular anxieties », *Parachute*, n°92, octobre 1998, p.36-43

SANS, Jérôme, « Matthew Barney, héros modernes. Interview », *Art Press*, n°204, juillet/août 1995, p. 25-32

VISINET, Arnaud, « Matthew Barney. Cremaster, le grand cirque du cycle », *Bref*, n°56, printemps 2003, p.67-69

ZAPPERI, Giovanna, « Matthew Barney : Systèmes de production », *Pratiques : Réflexions sur l'art*, n° 17, Hiver 2006

## **BEECROFT, Vanessa**

- Monographies

*Her bodies : Cindy Sherman et Vanessa Beecroft* catalogue d'exposition [Arario Gallery, Korea, 2004], Corée, Arario Gallery, 2004

HICKEY, Dave, *VB 08-36 : Vanessa Beecroft performances*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2000

- Périodiques

DELLINGER, Matt, THURMAN, Judith, « RECKLESS PERFECTIONISM. Judith Thurman discusses Vanessa Beecroft, art and illness », *The New Yorker*, 17/03/ 2003, [En ligne], URL : <http://www.vanessabeecroft.com/NewYorker.pdf>. Consulté le 18/07/2013

JOHNSTONE, Nick, « Dare to Bare », *The Observer*, 13/03/2005, [En ligne], URL : <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2005/mar/13/art>. Consulté le 18/07/2013.

SMITH, Roberta, « Critic's Notebook; Standing and Staring, Yet Aiming for Empowerment », *The New York Times*, 06/05/1998, [En ligne]. URL : <http://www.vanessabeecroft.com/NewYorkTimes.pdf>. Consulté le 18/07/2013.

---

## **BELLMER, Hans**

*Hans Bellmer : anatomie du désir*, catalogue d'exposition [Paris, Centre Georges Pompidou, Munich, Staatliche Graphische Sammlung, Londres, Whitechapel Gallery), Paris, Centre Pompidou, Gallimard, 2006

DOURTHE, Pierre, *Bellmer : le principe de perversion*, Paris, Jean-Pierre Faur éditeur, 1999

MASSON, Céline, *La fabrique de la poupée : le "faire-oeuvre perversif", une étude clinique de l'objet*, Paris, L'Harmattan, 2003

## **BEUYS, Joseph**

- Monographies

ANTOINE, Jean-Philippe, *La traversée du XXe siècle. Joseph Beuys, l'image et le souvenir*, Genève, Dijon, Mamco, Les presses du réel, 2011

BEUYS, Joseph, REITHMANN, Max, *La mort me tient en éveil : choix d'entretiens et essais*, Toulouse, ARPAP, 1994

SCHIRMER, Lothar (dir.), *Joseph Beuys. Un panorama de l'œuvre*, La bibliothèque des arts, Lausanne, 2001

BEUYS, Joseph, DEVOLDER, Eddy, *Joseph Beuys, Conversations avec Eddy Devolder : social sculpture, invisible sculpture, alternative society, free international university*, Gerpennes, Belgique, éditions Tandem, 1990

*Joseph Beuys*, catalogue d'exposition [Zurich, Kunsthhaus, 26 novembre 1993-20 février 1994 ; Madrid, Museo nacional Reina Sofía, 15 mars-6 juin 1994 ; Paris, Centre Georges Pompidou, 30 juin-3 octobre 1994], Paris, Editions du Centre Pompidou, 1994

TISDALL, Caroline, *Joseph Beuys*, Thames and Hudson, 1979

TISDALL, Caroline, *Joseph Beuys Coyote*, éditions Hazan, Paris, 2009

- Sources électroniques

ANDREW, Paul, « Interview with Allison Holland - Curator, Prints and Drawings, National Gallery of Victoria », *Blog de Paul Andrews*. [En ligne]. Mis en ligne le 08/02/2011. URL : <http://paulandrew-interviews.blogspot.fr/2011/02/archive-copy-october-2007-art-and.html>. Consulté le 04/03/2013.

---

## **BIRGE, J.-J., SCHMITT, A.**

RIVOIRE, Annick, « Nabaz'mob, le coup des lapins », *Poptronics*, [En ligne]. Mis en ligne le 27/07/2009. URL : <http://www.poptronics.fr/Nabaz-mob-le-coup-des-lapins>. Consulté le 11/12/2010

## **BOWERY, Leigh**

*Take a Bowery. The Art and (larger than) Life of Leigh Bowery*, catalogue d'exposition [Sydney, Museum of Contemporary Art, 19 décembre 2003 – 7 mars 2004], Sydney, Museum of Contemporary Art, 2004

---

## **CRONENBERG, David**

GRUNBERG, Serge, *David Cronenberg*, Paris, Editions Cahiers du cinéma, 2002 (1992)

MIGNON, Olivier, « David Cronenberg : « eXistenZ », « videodrome » », *DITS*, « média », n°16, printemps-été 2011, p.120-127

---

## **DUNCAN, John**

CASCELLA, Daniela, « John Duncan », *Blow Up*, November 2000, 2002 [En ligne], URL : <http://www.johnduncan.org/cascella.html>. Consulté le 23/05/2010

STILES, Kristine, « Uncorrupted Joy: Forty Years of International Art Actions, Commissures of Relation », SCHIMMEL, Paul (dir.), *Out of Actions : between Performance and its Objects 1949-1979*, catalogue d'exposition [Los Angeles, Los Angeles Museum of Contemporary Art, 8 février-10 mai 1998], New York, Londres, Thames and Hudson, 199. [En ligne], URL : <http://www.johnduncan.org/bd-essays.html>. Consulté le 23/05/2010

WLASSOFF, Boris, « Interview : John Duncan », *Revue & corrigée*, n°51, mars 2002 [En ligne], URL : <http://www.johnduncan.org/wlassoff.f.html>. Consulté le 23/05/2010

---

## **EXPERIMENTS in ART and TECHNOLOGY (E.A.T.)**

*EXPERIMENTS IN ART AND TECHNOLOGY. A Brief History and Summary of Major Projects, 1966 – 1998*, 1er mars 1998, E.A.T. [En ligne].URL : <http://www.vasulka.org/archive/Writings/EAT.pdf>. Consulté le 21/08/2013

KLUVER, Billy, RAUSCHENBERG, Robert, *E.A.T. News*, Vol.1, n°2, 1er juin 1967, [En ligne], URL : <http://www.vasulka.org/archive/Writings/EAT.pdf>. Consulté le 21/08/2013. [Je traduis]

LACERTE, Sylvie, « *9 Evenings* et Experiments in Art and Technology. Une lacune à combler dans les chroniques récentes de l'histoire de l'art », Fondation Daniel Langlois, 2005. [En ligne], URL : <http://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=1716>. Consulté le 21/08/2013

---

## **HAACKE, Hans**

- Monographies

FLUGGE, Matthias, FLECK, Robert (dir.), *Hans Haacke for real works 1959-2006*, (catalogue d'exposition), Düsseldorf, Richter, 2006

GRASSKAMP, Walter, NESBIT, Molly, BIRD, Jon, *Hans Haacke*, Londres, New York, Phaidon, 2004

GRASSKAMP, Walter, NESBIT, Molly, BIRD, Jon, *Hans Haacke*, Londres, Phaidon, 2004

- Sources électroniques

SKREBOWSKI, Luke, « All Systems Go: Recovering Hans Haacke's Systems Art », *Grey Room*, n°30, Hiver 2008

SKREBOWSKI, Luke, « All Systems Go: Recovering Jack Burnham's 'Systems Aesthetics' », *Tate Papers*, n°5, Printemps 2006. [En ligne]. Mis en ligne 01/04/2006. URL : <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7301>. Consulté le 26/08/2013.

---

## **KOWALSKI, Piotr**

*Kowalski*, catalogue d'exposition, [Tokyo, Hara Museum of Contemporary Art, 17 juin-17 juillet 1983], Tokyo, Hara Museum of Contemporary Art, 1983

*Piotr Kowalski : time machine projets*, catalogue d'exposition, [Paris, Centre Georges Pompidou, 16 décembre 1981-6 février 1982], Paris, Centre Georges Pompidou

BAILLY, Jean-Christophe, *Piotr Kowalski*, Editions Hazan, Paris, 1988

## **MARGOLLES, Teresa**

*Teresa Margolles : muerte sin fin*, catalogue d'exposition [Francfort , Museum für Moderne Kunst, 24 avril-15 août , 2004], Ostfildern-Ruit, Cantz, 2004

*Teresa Margolles*, catalogue d'exposition, [*Caída libre*, Fonds régional d'art contemporain Lorraine, Metz, 5 mars-1<sup>er</sup> mai 2005 ; *Involution*, CAC Bretigny, Brétigny sur Orge, 13 mars-9 juillet 2005 ], Metz, Frac Lorraine, 2005, n.p.

BANWELL, Julia, « Agency and Otherness in Teresa Margolles' Aesthetic of Death », *Altre Modernità*, n°4, Volume 10, 2010, p.45-54. [En ligne]. URL : <http://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/688>. Consulté le 12/07/2012

SCOTT BRAY, R., « En piel ajena: The work of Teresa Margolles », *Law Text Culture*, n°1, volume 1, 2007, p.13-50. [En ligne]. URL : <http://ro.uow.edu.au/ltc/vol11/iss1/2>. Consulté le 12/07/2012

---

## **MUEHL, Otto**

*Brus, Muehl, Nitsch, Schwarzkogler : writings of the Vienna actionnists*, Londres, Atlas press, 1999  
*Archives Otto Muehl*, [En ligne], URL : <http://www.archivesmuehl.org>

« Otto Muehl et l'actionnisme viennois. Entretien entre Danièle Roussel et Thierry Laurent », *Visuelimage.com*. [En ligne]. Mis en ligne le 16/11/2003. URL : <http://www.visuelimage.com/ch/muehl/muehl.htm>. Consulté le 12/10/2012

---

## **PENONE, Giuseppe**

*Giuseppe Penone. Paesaggi del cervello*. Catalogue d'exposition [Ex Chiusa della Maddalena, Turin, 13 septembre-23 novembre 2003], Turin, Hopefulmonster, 2003

*Penone Versailles*, catalogue d'exposition, [Versailles, Musée national du château de Versailles, 11 juin-31 octobre 2013], Paris, Réunion des musées nationaux Grand Palais, 2013

BUSINE, Laurent, *Giuseppe Penone*, Arles, Actes Sud, 2012



## **SERRANO, Andres**

*Andres Serrano: Works 1983-1993*, Philadelphie, Institute Contemporary Art, University of Pennsylvania, 1994

NAPOLI, Stéphane, « Pouvoirs de la Morgue », *QUASIMODO*, n° 5, « Art à contre-corps », printemps 1998, p.169-177

---

## **SHERMAN, Cindy**

*Her bodies : Cindy Sherman et Vanessa Beecroft* catalogue d'exposition [Arario Gallery, Korea, 2004], Corée, Arario Gallery, 2004

BARRIERE, Laetitia, « Représentation, simulacre et identité dans l'œuvre de Cindy Sherman », *Transatlantica*, n°2, 2006. [En ligne] mis en ligne le 17 janvier 2007. Consulté le 12/03/2013. URL : <http://transatlantica.revues.org/1169>

DURAND, Régis, DABIN, Véronique (dir.), *Cindy Sherman*, catalogue d'exposition [Paris, Jeu de Paume], Paris, Editions Flammarion, éditions du Jeu de Paume, 2006

RESPINI, Eva, *Cindy Sherman : La Rétrospective*, catalogue d'exposition [New York Museum of Modern Art, 26 février-11 juin 2012], New York, The Museum of Modern Art, 2012

---

## **VALIE EXPORT**

*Valie Export*, Montreuil, Editions de l'œil, 2003

BRAUN, Christina von, MUELLER, Roswitha, *Valie Export*, catalogue d'exposition [Linz, Landesmuseum, 22 octobre-29 novembre 1999]



# Table des matières

<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>8</b>
<b>I. VIE VS MORT ? PERCEPTIONS ARTISTIQUES FACE À L'USAGE DES BIOTECHNOLOGIES.....</b>	<b>26</b>
A. ACCEPTATION, REFUS, CONTRADICTION : EVOLUTIONS DANS LE TRAITEMENT ARTISTIQUE DE LA MORT .....	27
1. <i>Eléments de résonance</i> .....	29
1.1 L'exemple du régime iconographique : comparaison et métonymie.....	29
1.2 L'« esquivé » de la mort, la question de l'obsolescence du modèle biologique .....	46
B. PERMEABILITE DES FRONTIERES ENTRE VIE ET MORT.....	61
2. <i>Eléments de dialogue</i> .....	62
2.1 Pensées posthumaines et rêves électriques.....	62
2.2 Fluidité et interpénétration : limite, usage, échange .....	73
C. IRRATIONALITE ET EXPERIENCES LIMITES .....	86
3. <i>Eléments de scission</i> .....	87
3.1 Sciences occultes et science-fiction.....	87
3.2 Folie, le désir de défier la mort.....	100
<b>II. LE SEXE. INSTRUMENTALISATION ET CYBERCULTURE .....</b>	<b>116</b>
A. SAISIR LA CONSTRUCTION DU CORPS SEXUE DANS UN MONDE TECHNOLOGIQUE.....	117
1. <i>Jeux de rôle</i> .....	120
1.1 Identités ouvertes, postures artistiques.....	120
1.2 Etre asexué : le modèle du cyborg.....	133
B. SEXE ET CORPS : S'ABANDONNER A LA TECHNOLOGIE .....	144
2. <i>Avoir un corps : mise à disposition</i> .....	145
2.1 Cybersexualité et <i>safe sex</i> dans la pensée artistique.....	145
2.2 Donner son corps à l'art (ne plus s'appartenir).....	158
C. SEXE ET PROCREATION, DEPLACEMENT DE SENS .....	173
3. <i>Enjeux des rôles</i> .....	175
3.1 Production, reproduction, procréation, création : analogies.....	175
3.2 Le refus de procréer et la volonté d'hybrider.....	191
<b>III. L'HYBRIDATION. ENJEUX DE CONTACT ET DE FORME.....</b>	<b>204</b>
A. HYBRIDATION DE LA MATIERE : REFLECHIR AUX MONDES POSSIBLES.....	205
1. <i>L'art rattrape la science</i> .....	207
1.1. Le tournant des années 1960 : utopie d'un nouveau monde et d'un nouvel humain .....	207
1.2 Les technologies comme matière artistique et source d'inspiration .....	220

B. HYBRIDATION DANS LA PRATIQUE .....	233
2. <i>L'art puise dans la science (et inversement ?)</i> .....	234
2.1. Collaborations entre artistes et scientifiques.....	234
2.2 Reflet de l'hybridité dans les qualifications de ces pratiques.....	249
C. DE LA GESTION DES FLUX .....	265
3. <i>Médium et flux</i> .....	266
3.1 De la visibilité du flux : un travail de formes.....	266
3.2 La diversité comme modèle.....	282
<b>CONCLUSION</b> .....	<b>297</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	<b>312</b>
<b>INDEX DES AUTEURS</b> .....	<b>348</b>
<b>INDEX DES ŒUVRES</b> .....	<b>352</b>
<b>INDEX DES NOTIONS</b> .....	<b>357</b>

# Index des auteurs

---

## A

Art Orienté objet · 17, 24, 74, 148, 151, 203, 233, 243, 293, 294, 295, 297, 304, 307, 308

Aziz+Cucher · 24, 149, 150, 151, 197, 198, 199, 203

---

## B

BARNEY, Matthew · 185, 186, 187, 188, 189, 191, 198, 256, 308

BEECROFT, Vanessa · 141

BELLMER, Hans · 138, 139

BEUYS, Joseph · 88, 89, 91, 95, 96, 97, 116, 213, 214, 215, 273

BIRGE, J.-J., SCHMITT, A. · 278, 279

BOWERY, Leigh · 131, 144, 170, 171

---

## C

Cadavre (groupe) · 111, 116

ČAPEK, Karel · 177

CRONENBERG, David · 198, 199

---

## D

DELVOYE, Wim · 31, 32, 34, 35, 42, 46, 61, 104, 105, 106, 107, 108, 156, 159, 160, 162, 227, 229, 230, 231, 232, 256, 268, 269, 307, 308

DICK, Philip K. · 8, 71, 98, 279

DUNCAN, John · 112, 116

---

## E

EGAN, Greg · 107, 108

Experiment in Art and Technology (E.A.T.) · 237, 238, 239

---

## *F*

FRAGONARD, Honoré · 109, 168

---

## *H*

HAACKE, Hans · 222, 223, 224, 226

HAGENS, Gunther von · 41, 42, 109, 110, 116

HATOUM, Mona · 157, 158

HUXLEY, Aldous · 16, 147

---

## *J*

JACKSON, Michael · 129, 130

JEREMIJENKO, Natalie · 181, 182

---

## *K*

KAC, Eduardo · 57, 58, 59, 72, 73, 74, 115, 200, 201, 202, 244, 245, 246, 265, 271, 272, 273, 291, 293, 297, 304, 307

KLEIN, Yves · 211, 283, 311

KOWALSKI, Piotr · 222, 223, 239

---

## *L*

LIGETI, György · 278

LUCAS, Maï · 15

---

## *M*

MARGOLLES, Teresa · 82, 83, 84

MARUSSICH, Yann · 281, 282, 283

MIYAKE, Issey · 132, 133

MUEHL Otto · 209, 210

---

## O

ORLAN · 35, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 46, 50, 51, 52, 56, 57, 61, 62, 80, 81, 87, 102, 103, 106, 107, 108, 125, 126, 127, 128, 132, 133, 144, 163, 164, 165, 168, 169, 182, 183, 203, 231, 232, 264, 274, 280, 281, 303, 309

ORWELL, George · 146

OSHII, Mamoru · 70, 137, 138, 140

---

## P

PENONE, Giuseppe · 45, 46

PEPPERELL, Robert · 67, 253, 254

---

## R

REODICA, Julia · 154

---

## S

SCHMITT, Eric-Emmanuel · 107

SERRANO, Andres · 48, 84, 85, 86

SHERMAN, Cindy · 124, 144, 256

SIMAK, Clifford D. · 8

SOMOZA, Jose Carlos · 107, 108

SORBELLI, Alberto · 162, 172

Stelarc · 50, 52, 53, 54, 55, 56, 62, 68, 69, 70, 74, 78, 79, 80, 84, 99, 100, 106, 143, 144, 157, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 217, 218, 221, 289, 290, 291, 300, 306, 309

SUSINI, Clemente · 40

---

## T

TAKITA, Jun · 42, 46, 62, 97, 242, 243, 250

Tissue Culture and Art (TC&A) · 77, 91, 93, 98

---

## V

VALIE EXPORT · 124, 127, 164, 165, 166, 167, 173

VAN BEIRENDONCK, Walter · 132

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste de · 139, 140, 176

VITA-MORE, Natasha · 251, 252, 255

---

*W*

WELLS, H.G. · 8, 98, 108

---

*X*

XIAO, Yu · 111

---

*Z*

ZHU, Yu · 111



# Index des œuvres

1984 · 146

---

## A

*Aktionshose : Genitalpanik* · 124, 165

*Art Farm* · 106, 269, 271

---

## B

*Blade Runner* · 84, 136

*Bleu Remix* · 281

*Blind Date* · 112

*Bus Riders* · 124

---

## C

*Caida libre (Chute libre)* · 82

*Chickens Hatching* · 224

*Clara et la pénombre* · 107, 108, 142

*Cloaca* · 227, 228, 229, 230, 269, 270, 271, 308

*Corps étranger* · 157, 158

*Culture de peau d'artistes* · 75

---

## D

*Demain les chiens* · 8

*Disembodied Cuisine (La cuisine désincarnée)* · 91

*Drawing Restraint* · 186

*Dressage d'un cône* · 223

---

## E

*Eating People* · 111

*Edunia* · 100, 200, 201, 291, 292, 302, 310

*eXistenZ* · 198, 199, 204

*Exoskeleton* · 68, 100, 143, 189

---

## F

*Faith, Honor and Beauty* · 149

*Fatal Meningitis II* · 85

*Félinanthropie* · 295, 304

---

## G

*Genesis* · 58, 59, 272, 292

*GFP Bunny* · 115, 201, 202, 244, 273, 310

*Ghost in the Shell 2:Innocence* · 70, 137, 164

*Grands reliquaires* · 37

*Grass Cube* · 222, 223

*Grass Grows* · 222, 223

---

## H

*Handwriting Writing one word simultaneously with 3 hands* · 53

---

## J

*Jones Beach* · 15

---

## K

*Knife to death III* · 85

---

## L

*L'Eve future* · 139, 140, 176

*L'île du Docteur Moreau* · 8, 108  
*La caresse* · 107, 108, 142  
*La Poupée* · 138, 139  
*La réincarnation de Sainte ORLAN* · 36  
*Le baiser de l'artiste* · 163, 164, 165  
*Le Meilleur des Mondes* · 16, 84, 147  
*Lengua (Langue)* · 82, 83  
*Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques ?* · 8, 71, 279  
*Les deux dernières minutes* · 146, 148  
*Light, Only Light* · 42, 43, 44, 46, 242  
*Lorsque j'étais une œuvre d'art* · 107, 108, 142

---

## M

*Madone au démonte-pneu, en assomption sur vérin pneumatique* · 36  
*Manteau d'Arlequin* · 100, 231, 232, 274, 308  
*MesuRages de rues et d'institutions* · 56, 280  
*MILE HIGH Threshold: FLIGHT with the ANAL SADISTIC WARRIOR* · 186  
*Muscle Machine* · 143, 189, 306

---

## N

*Nabaz'mob* · 278  
*Necking* · 295, 304  
*Norbert: 'All systems go.'* · 224

---

## O

*Omniprésence* · 37, 80, 81, 309  
*Opération Opéra* · 37, 39  
*Opération réussie* · 36

---

## P

*Paesaggio del cervello* · 45, 46  
*Petits reliquaires* · 37

*Ping Body* · 53, 54, 69, 306, 309

*Plasmorphica* · 197, 199

*Poème symphonique pour 100 métronomes* · 278

---

## Q

*Que le cheval vive en moi* · 100, 233, 234, 243, 244, 295, 302, 307

---

## R

*R.U.R. : Les Robots Universels de Rossum* · 177

*Rabbits were used to prove* · 151, 294

*Ruan* · 111

---

## S

*Sex Rays* · 156, 309

*Stations of the Cross* · 31, 35, 46, 156

*Stomach Sculpture* · 54, 157, 290

*Suspensions* · 55, 217, 218

---

## T

*Tapp und Tastkino* · 164, 165, 166

*Tentative de rapport avec un chef-d'œuvre* · 163

*The ¼ SCALE EAR* · 79, 99

*The EAR ON ARM* · 78, 79, 80, 190, 289, 308

*The Eighth Day (Le Huitième Jour)* · 72, 73, 74, 272

*The EXTRA EAR* · 78

*The Living Sculpture Series: hymNext Hymen Project* · 154

*The Third Hand* · 53, 54, 68, 218, 309

*Tim, 2006* · 104, 107, 159

---

## V

*Vénus Médicis* · 40, 167

---

W

*Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt [Comment expliquer les tableaux à un lièvre mort]* · 89, 91, 95,  
214

# Index des notions

---

## A

androïde · 8, 70, 130, 137, 139, 140, 141, 164, 178

animal · 15, 16, 17, 18, 19, 31, 45, 71, 73, 74, 75, 82, 88, 89, 90, 91, 94, 95, 106, 111, 113, 114, 131, 152, 174, 184, 191, 203, 206, 213, 214, 222, 227, 231, 233, 234, 244, 270, 272, 273, 274, 279, 286, 291, 293, 294, 295, 304, 306, 307, 308, 312

art biotech' · 20, 21, 74, 90, 248, 251, 259, 260, 261, 262, 263, 265, 302, 303

---

## B

bioart · 20, 21, 221, 226, 245, 251, 255, 263, 264, 265, 266, 271, 302, 303

biodiversité · 284, 285, 291

---

## C

clone · 86, 119, 181, 183, 201, 272

créolisation · 206, 267, 286, 289, 292, 312

cybernétique · 70, 134, 185, 221, 223, 224, 227, 231, 276, 279

cyborg · 23, 69, 98, 99, 120, 129, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 141, 144, 145, 149, 179, 189, 194, 195, 196, 197, 203, 229, 258, 276, 283, 301, 305, 306, 307, 308

---

## E

écologie · 16, 88, 90, 223

---

## F

fluide · 24, 36, 73, 79, 81, 84, 86, 92, 93, 94, 146, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 188, 189, 199, 203, 233, 263, 276, 281, 283, 308, 309, 310

flux · 9, 19, 20, 22, 24, 53, 54, 61, 77, 86, 92, 145, 146, 153, 167, 184, 185, 199, 204, 206, 207, 208, 215, 232, 233, 234, 239, 266, 267, 268, 269, 271, 274, 275, 276, 277, 279, 280, 281, 283, 284, 285, 287, 288, 290, 292, 296, 300, 307, 308, 309, 310, 311, 313

folie · 23, 103, 104

frontière · 11, 17, 20, 61, 70, 75, 79, 85, 86, 87, 90, 92, 100, 123, 128, 133, 135, 137, 154, 158, 162, 174, 175, 179, 194, 197, 199, 207, 231, 233, 235, 250, 263, 271, 283, 288, 290, 292, 293, 294, 295, 296, 300, 302, 309, 313

---

## *M*

médium · 19, 20, 21, 24, 33, 38, 43, 74, 76, 78, 79, 81, 110, 124, 156, 165, 181, 184, 213, 239, 264, 265, 266, 267, 273, 283, 287, 292, 299, 300, 303, 310, 311, 312, 313

métissage · 206, 231, 267, 286

modifications corporelles · 14, 187

---

## *N*

nature · 8, 9, 10, 11, 15, 16, 18, 19, 23, 43, 44, 50, 56, 57, 70, 75, 86, 89, 90, 91, 94, 96, 97, 98, 118, 177, 184, 192, 200, 201, 202, 213, 214, 220, 223, 250, 258, 271, 272, 274, 279, 288, 292, 293, 295, 300, 304, 307, 310, 313

---

## *P*

posthumain · 48, 61, 63, 65, 66, 70, 159, 233, 251, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 262, 264, 265, 302, 303

procréation · 24, 120, 130, 135, 144, 147, 157, 159, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 183, 185, 189, 191, 192, 193, 194, 195, 198, 201, 203, 204, 271, 305

---

## *R*

reproduction · 18, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 186, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 198, 200, 202, 203, 204, 206, 231, 242, 284, 285, 290, 292, 305, 308, 310, 311, 312

robot · 8, 31, 69, 70, 71, 73, 98, 129, 130, 136, 137, 138, 139, 140, 143, 166, 177, 178, 189, 278, 279

---

## *S*

science · 12, 13, 15, 16, 19, 23, 38, 61, 74, 79, 86, 94, 97, 98, 109, 115, 134, 206, 207, 208, 210, 220, 222, 234, 239, 249, 250, 253, 255, 261, 279, 300, 301, 302, 304

science-fiction · 8, 9, 13, 53, 55, 62, 69, 71, 83, 97, 98, 99, 134, 136, 140, 141, 170, 178, 199, 220, 259

---

## *T*

transhumanisme · 61, 63, 65, 66, 251, 252, 253, 264, 265, 303, 306

---

## *V*

végétal · 10, 15, 16, 19, 42, 43, 45, 71, 82, 96, 174, 191, 201, 206, 227, 242, 304

virtuel · 20, 24, 52, 60, 68, 69, 79, 80, 118, 130, 145, 150, 171, 195, 197, 198, 199, 200, 204, 212, 216, 220, 226, 229, 241, 262, 270, 282, 283, 293, 300, 306, 307, 308





## **Le vivant dans l'art : un questionnement renouvelé par l'essor des nouvelles technologies**

### **Résumé**

L'intérêt des artistes pour les biotechnologies remonte aux années 1990. De nombreux travaux universitaires se sont penchés depuis sur ces interactions entre art et biotechnologie. En regardant de plus près les œuvres conçues à l'aide des biotechnologies, on s'aperçoit de leur importance dans l'œuvre. Comment l'utilisation des nouvelles technologies révèle-t-elle une évolution de l'appréhension artistique du vivant ? Ouvrir la réflexion au vivant, c'est-à-dire êtres humains, animaux et végétaux, permet de rendre compte d'une tentative de dépasser l'anthropocentrisme, tout en soulignant la dépendance des autres vivants envers l'espèce humaine.

Les œuvres sont autant de scénarios qui, s'ils ne sont pas nécessairement pertinents sur le plan scientifique, permettent d'évoquer les enjeux des avancées technologiques. L'envie de dépasser les limites humaines, les rêves d'hybridation entre humain et machine, et le refus de la mort viennent alimenter l'imaginaire artistique. A travers une sélection d'œuvres d'Art Orienté objet, de Wim Delvoye, d'Eduardo Kac, d'ORLAN, et de Stelarc, trois grandes thématiques structurent cette réflexion : la mort (et la vie), le sexe et l'hybridation. Les œuvres y sont analysées sur le plan formel, matériel, et conceptuel. Les éléments d'analyse soulignent l'importance des notions de flux, de médium, et de reproduction dans l'interaction entre art et biotechnologie. L'hybridation des connaissances, des matériaux, des pratiques, des formes, visible dans les œuvres, participe-t-elle à une nouvelle vision de l'être vivant ?

*art contemporain ; art et sciences ; vivant ; biotechnologies ; hybridation*

---

## **The living in art : a questioning renewed by new technologies**

### **Abstract**

Artists's interests in biotechnologies date back from the 90's. Since then, numerous academic works focused on these interactions between art and biotechnology. By taking a closer look on works of arts conceived through the use of biotechnologies, we realize their impact in the work. How the use of new technologies demonstrates an evolution of the artistic perception of the living ? Opening the reflection on the living, understood as human beings, animals and plants, allows to take notice of an attempt to go beyond anthropomorphism while emphasizing the connection/dependency between the other living beings and the human specie. The works of art are as many scenarios which, if not necessary relevant on a scientific level, allow to think about the issues raised by technologic developments. The wish to go beyond human limits, dreams of hybridization between human and machine, and the refusal of death feed the artistic imaginary. Through as selection of works from Art Orienté objet, Wim Delvoye, Eduardo Kac, ORLAN and Stelarc, three big themes will be at the core of this reflection: death (and life), sex, and hybridization. The works will be analyzed through a formal, material and conceptual perspective. These elements allow us to emphasize the notion of flow in the interaction between art and biotechnology. Is the hybridization of knowledge, material, practices, shapes, which is visible in the aforementioned works, part of the new vision of the living being?

*contemporary art ; art and sciences ; living ; biotechnologies ; hybridization*

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3

ED 267 Arts & Médias

UFR Arts & Médias

Centre Bièvre, 3e étage, Porte B

1 rue Censier

75005 Paris